



خريج جامعة باريس للسينما



مطبعة «مجلتي»

الى حضرة صاحب السعادة محمد طلعت حرب باشا

اعترافاً بفضله على السينما فى مصر

أحمد بدرخان

فهرست الكتاب

تمهيد

الغرض من هذا الكتاب

الغرض الذى أرمى إليه من إخراج هذا الكتاب هو إعطاء فكرة صحيحة عن السينما لكل من يهمه أمرها فى مصر والشرق العربى ، لأن هذا الفن أصبح له خطره فى العالم المتمدين كأعظم وسيلة للدعاية عرفت حتى الآن ، ولأن المجهودات الفردية التى أوجدت هذا الفن وعملت على إنهاضه فى هذا البلد كان ينقصها المال الكافى ولم تقم على أسس فنية صحيحة بل اقتصرت على محاكاة الأشرطة الأجنبية .

والفلم المصرى لن تقوم له قائمة إلا إذا عبّر عن الروح المصرية الصميمة التى تختلف اختلافاً بيناً عن الروح الأمريكية أو الفرنسية أو الألمانية ، أعنى الأجنبية بوجه الاطلاق . وإن كانت جميع الفنون فى مصر تعانى ما تعانى من ضعف وجمود فذلك يرجع إلى عدم اعتمادنا على الابتكار والخلق والاقتصار على تقليد الأجانب والنقل عنهم نقلا ممسوخاً . وقد لوحظ أن الأجانب الذين يعهد إليهم باخراج أفلام مصرية يشوهون هذه الأفلام فتظهر معدومة من الصبغة المحلية لا لون لها ولا جنسية ، فنشاهد صوراً باهتة مضطربة لشخصيات مصرية تتحرك فى مناظر مصرية وترتدى الزى المصرى ، ولكننا نلاحظ أن هنالك شيئاً أساسياً ينقصها ، هذا الشيء هو الروح المصرية الصميمة التى يعجز عن فهمها والتعبير عنها أجنبي مهما أوتى من النبوغ والعبقرية . ويزعمون أن الأجنبى يمتاز عن المصرى بتفهمه لأصول فن السينما ، أقصد حرفية السينما ، وقد يكون لهذا الزعم نصيب من الصحة . لذا وضعت هذا الكتاب شارحاً فيه باختصار حرفية السينما وهو خلاصة لمطالعتى ودراستى

وأملى أن يستفيد القراء عامة والهواة خاصة من هذا الكتاب حتى لا يزهو علينا الأجانب بما طالعناه فى كتبهم ودرسناه فى معاهدهم ولقناه فى استديوهاتهم ، فيستوى المصرى والأجنبى فى فهمه لحرفية السينما ويمتاز المصرى بتفهمه صميم الروح المصرية . إذ أن السينما الناطقة ترجمة صحيحة صادقة لصور الحياة ، وليست — كما يفهم البعض عن خطأ — تحريك دمى لا عواطف لها ولا روح .

وهذا هو الغرض الأساسى الذى دعانى لوضع هذا الكتاب .

ماهى السينما ؟

إذا فتحت دائرة المعارف العربية وبحثت عن كلمة (سينما) فأنك لا تجدها . وإذا بحثت عن كلمة (خيالة) ـ وهى تؤدى نفس المعنى ـ تجد التعريف الآتى : (ماظهر مما لا حقيقة له . ظل كل شىء . الوهم . جمعها خيالات) . وأنت ترى معى أن هذا التعريف لايشفى غليلا خصوصاً بعد اختراع الفيلم الناطق .

وللسينما تعاريف شتى نقتطف منها مايلى :

السينما آلة تسجل الصور والأصوات وتعرضها ثانية .

السينما كلمة إغريقيةمعناهاالحركة .

السينما طريقة تعبير جديدة .

السينما قوة أخلاقية .

السينما مرآة الحياة .

السينما لغة .

السينما فن .

وهكذا اختلفت التعاريف باختلاف واضعيها ، فمنهم الفنان ومنهم الفيلسوف ومنهم العالم اللغوى والناقد . . الخ . . والتعريف لايهم بما أن السينما موجودة ومستعملة ولها أهمية تجارية وفنية فى العالم أجمع حتى أن ٥٠٠ ألف نسمة يعيشون منها اليوم وحتى انتصرت ـ رغم أنها وليـــدة الأمس القريب ـ على المسرح منافسها العتيد ـ وذلك بفضل جهود رجالها أمثال شابلن وجريفث وستيلر وسترنبرج ومورناو وستروهيم وبابست ولوبتش وغيرهم .

والسينما لايقتصر مجهودها على سرد القصص والروايات بل لها مكانة عظيمة فى ميدانى العلوم والفنون ، لأن القيمة التعليمية فى الصورة أقوى

منها فى الكتابة والقراءة ، فبواسطة السينما عرفنا كيف تعيش الحشرات فى أجحارها والحيوانات المفترسة فى أدغالها والأسماك فى قاع البحار وأخذنا فكرة صحيحة عن حياة الميكروبات والتفاعلات الكيميائية وجمال العناصر المتبلورة ... الخ .

وبواسطة البطء والسرعة فى التصوير Ralenti et Accéléré حللت السينما حركة الطائر فى تحليقه والحصان فى عدوه والرياضى فى حركاته ، وركبت لنا فى لحظة نمو الزهور الذى يحتاج الى شهور ، وبالاختصار وصفت لنا أسرار الحياة بدقة تعجز عنها الكلمات محتفظة بكل مافى الحياة من جمال وشاعرية .

والسينما لعبت وستلعب دوراً هاماً فى تعليم الكبار والناشئين بأفلامها التعليمية . أما الجرائد السينمائية التى تكمل لنا مهمة الصحافة والتى بواسطتها تتعارف شعوب الأرض المختلفة فهى أداة صالحة لنشر السلام بعرضها أفلاماً عن أهوال الحروب ، ويجدر بى أن أذكر فى هذا المقام ماقاله لينين عن قوة السينما الايحائية « السينما أهم ماتعتمد عليه الروسيا فى نشر دعايتها السياسية » .

وهكذا أصبحت السينما أقوى فن معبر وأشد الفنون تأثيراً فى الجمهور وأكثرها قدرة على تقديم بروجرام حافل متنوع .

لغـــة السينما

أقصد بلغة السينما طريقة التعبير فيها ، فالمؤلف القصصى يكتب فى قصته ما يحلو له ذكره ، فأحياناً يقص لنا تاريخ حياته أو حادثة وقعت له ويتخلل أسلوبه الوصف والحوار.

والمؤلف المسرحى يقسم روايته إلى فصول ومشاهد محدودة العدد ، خاضعاً لوحدة الزمن والمكان ، مركزاً مجهوده فى إجادة تأليف الحوار الذى هو كل شىء فى المسرحيات.

أما مؤلف القصة السينمائية (السيناريست) فلديه كل وسائل التعبير : الصور ، الصوت ، الكلام ، الصمت ، الحوار ، وهو علاوة على ذلك حر فى تكييف الزمن والمكان : وإليك مثالا يثبت حرية السيناريست فى تكييف الزمن :

« يدخل شاب عند ضابط البوليس ووجهه ملطخ بالدم ويبدأ يقص عليه ما وقع له (فنرى بواسطة الصور ما حدث له فى الماضى) نراه جالساً فى مقهى يشرب ثم يخرج إلى الطريق فيمر على أناس عليهم سيماء الاجرام ثم نراه يعرج فى طريقه إلى زقاق منعزل فينقض عليه هؤلاء الأشرار الذين تتبعوه فيحاول المقاومة لكنهم يتغلبون عليه ويسقط على الأرض) . ثم نعود إلى القسم فنرى الشاب ينتهى من سرد قصته وقد تقطعت أنفاسه من الاعياء . ثم نراه بعد ذلك فى المستشفى أو عند عشيقته أو فى الصين حسب ما يقتضيه موضوع القصة . »

أما المثال التالى فيثبت حرية السيناريست فى تكييف المكان : « رجل يشك فى سلوك زوجته ، يدخل « مخدعها » فجأة ، لكن حسن استقبالها له يبدد شكوكه . ثم نرى على الشاشة صورة مكبرة لعقب سيجارة يتصاعد منه

الدخان في منفضة، ثم رجلا أنيقاً يتسلل بحذر من سلم «الخدم» . وللسينما ميزة أخرى هى اعطاء كل صورة الحجم الذى تستحقه على الشاشة وفقاً لأهميتها فى موضوع الرواية . فكم مرة رأينا الشاشة البيضاء يملؤها مسدس أو عينان أو يد أو مسمار ، وهذا الموضوع سنشرحه بالتفصيل عند الكلام عن أحجام الصور على الشاشة .

السيناريو

الناحية النظرية فى كتابة السيناريو

اختيار المناظر :

لوحظ أن القصة السينمائية (السيناريو) الذى يدور فى أوساط بسيطة كأوساط العمال والفلاحين يكون نجاحه محدوداً ، لأن السينما — قبل كل شيء — مبنية على المناظر . وأن الطبقة المتوسطة من الشعب — وهى السواد الأعظم من رواد السينما — لا تحب أن ترى العالم الذى تعيش فيه ، بل على العكس تطمح لرؤية الأوساط التى تجهلها وتقرأ عنها فى الروايات . فمهما قدمنا لهم درامة قوية ذات عقدة متينة فهذه الدرامة لا تنال استحسانهم لأنهم يعيشون فى نفس الجو الذى جرت فيه حوادث الرواية .

فيجب أن تتخلل الفيلم مناظر فخمة وأماكن شائقة طريفة ، نضيف إلى ذلك شيئاً آخر وهو أن السينما يجب أن تعلمنا شيئاً جديداً كنا نجهله ، فالأفلام التى ترينا كيفية ادارة محرك أو صناعة المنتجات تسترعى انتباه الجمهور ، وهذه الأفلام عظيمة النفع لتعليم الشعب وتثقيفه ، كذلك الأفلام التى تصور لنا بلدان العالم وحياة السكان فيها . والمتفرج يميل إلى المغامرات التى تمثل فى مناظر جميلة خصوصاً إن كانت غير مألوفة لديه . ذهابنا إلى السينما معناه رغبتنا فى السياحة ، فيلذ لنا أن نرى بلاداً لا تتيسر لنا زيارتها وتعرف معيشة أناس بعيدين حتى نقارن بينها وبين معيشتنا ، فالأفلام السجلية Documentaire أى التى تصور المناظر الطبيعية للبلاد — وموضعها فى البروجرام بعد الجريدة مباشرة — تكون غالباً جافة أى مجرد مناظر تتتابع فى غير ما انسجام وما يلزم لها هو (سيناريو) متقن يؤخذ من أماكن مختارة لأن المكان الذى يؤخذ منه المنظر يساعد على اظهار جماله . فيجب

أن تكون الأماكن التى يجرى بها الفيلم أماكن طريفة وهذا ما يهتم به مديرو الشركات العديدة ليجدوا سوقاً لأفلامهم التى يتنافسون فى اخراجها. ولا تكفى قوة الموضوع وروعته إن لم تجر الحوادث فى مناظر جديدة بهز قلوب الجمهور، وإليك بعض الأماكن التى تليق أن تظهر فى شريط سينمائى:

المسرح، الموزيك هول، إدارة جريدة، فندق كبير، البورصة، المصيف، سباق الخيل، مخازن الأزياء، النوادى الرياضية، نوادى القمار، الأوساط الصناعية، معسكرات الجيش، المرافىء، الصحراء، البواخر ... الخ

تعرف المناظر اللائقة :

ولكن، هل جميع الأماكن تكون صالحة للظهور فى السينما ؟!...

قد تكون كذلك إذا ما توفر فيها الشرط التالى : علاوة على جمال هذه الأماكن وأهميتها وهى فى حالتها الطبيعية تصير فى وقت ما مثيرة للشعور. مثال ذلك : البحر فى الصيف له أهميته. فعلى شاطئه تقام المصايف، لكن إذا ما هبت عاصفة تزيد من أهمية البحر لأنها تجعل حياة من فى السفن مهددة. والبورصة وسط هام بنشاطه وبكثرة المترددين عليها، ولكن أهميتها تتضاعف إذا حلت بها أزمة مالية تهدد الثروات وتخرب البيوتات وتسبب الجريمة أو الانتحار. وبالاختصار علينا بانتخاب الأماكن اللائقة بالتصوير Pittoresques جذابة جديرة بأن تقدم لنا فجأة مورداً جديداً لهز قلوب الجماهير.

المشاهد الخلابة وموضعها فى الفيلم :

المشاهد الخلابة هى ما يسمونه Attraction وهى من مستلزمات الفيلم التجارى الناجح. وهذه المشاهد تكون متكلفة فى الأفلام الرديئة الاخراج، فتراهم يأتون بمنظر طويل فى مرقص أو حفلة ساهرة ويستعرضون به عشرات الراقصات وهذا يجعل الجمهور يتململ لأنه يقطع عليه سياق الرواية بأدخال شىء ليس له أى مساس بكيانها خاصة فى الأفلام الصامتة، وإليك

بعض أمثلة من المشاهد الخلابة الناجحة ، الألعاب البهلوانية فى رواية « متفرقات » التى مثلها اميل جاننجز ، فكانت هـذه الألعاب فى محلها لأن جاننجز كان يعمل كبهلوان فى سيرك . وعيد الطلبة فى رواية «الحى اللاتينى» التى مثلها ايفان بتروفتش فأظهر لنا الطلبة الفرنسيين فى حفلة راقصة تنكرية وكان هذا طبيعياً جداً لأن هذا العيد يقيمونه فى كل عام . وفى رواية « بن حور » التى مثلها رامون نافارو مشهدان خلابان ، المعركة البحرية وسباق العجلات ، وأظن القارىء استخلص معنى مشهد خلاب من سياق الكلام فهو كل مشهد يدهشنا ويلفت أنظارنا . أما مكان المشاهد الخلابة فى الفيلم فهو الثلث الأخير لتساعد على نجاحه، وإذا كان بالفيلم الواحد أكثر من مشهد خلاب يؤخر الأهم. فمثلا فى فلم « بن حور » قدموا المعركة البحرية على سباق العجلات وذلك لأهمية الأخير . والمشاهد الخلابة ازدادت أهميتها فى الأفلام الاستعراضية التى تتكون من عدة مشاهد خلابة تتلاشى بجانبها الفكرة الأساسية للرواية

الحركة :

الحركة هى السبب الأساسى لنجاح الأفلام الأمريكية وهى من أهم قواعد السيناريو . ويجب أن نفهم الحركة فى أبسط معانيها فهى الجرى والقفز والمطاردة والقتال . . الخ . ولكن لا يجب أن نوجد فى الفلم حركة لا لزوم لها ، بل يجب أن يشعر المتفرج أنها أتت عفواً لتزيد من قوة الفيلم لا لتخرجه عن الفكرة الأساسية للرواية ، وسأحاول أن أفسر لك الحركة بشكل أوضح ، فهى الرقص وركوب السيارات والطيارات والقطارات والمشى فى حديقة أو شارع أى كل ما ليس بسكون . وبمعنى آخر ألا يجلس شخصان أو أكثر على كراسى يتحدثون مدة طويلة .

السينما تحاكى الطبيعة ، الطبيعة المملوءة حياة ، ولذا سميت الصور المتحركة . ومتفرج السينما يريد أن يشاهد شوارع غاصة بالجماهير ورجالا

ونساء وأطفالا كلهم نشاط وحياة ، أتى ليرى طيارين وسباحين ، أتى ليرى المراقص والحانات فى صخبها وجلبتها وحركتها الدائمة . فاذا كان فى عرف العلماء أن الحى هو الذى يتحرك فهو فى نظر رجال السينما ذلك الذى يقفز .

الحب :

الحب أساس لكل سيناريو ، لكنه الحب المعرقل الذى تعترضه العقبات. والحب فى السينما أبسط منه فى قصص الأدب والروايات المسرحية فلا تحليلات نفسية دقيقة ولا صراع بين المرء وضميره : لاشىء من كل هذا بل المطلوب منافسة غرامية بين رجلين يحبان امرأة، أو امرأتين تتنازعان حب رجل . وهذا خير مايمكن تصوره للسينما .

التشويق والسر :

التشويق من أهم قواعد السيناريو لأنه العامل الوحيد الذى يجعل المتفرج يتتبع باهتمام سير الحوادث وهو يتجلى فى خلق المفآجات غير المنتظرة ، والعراقيل التى تعترض سبيل البطل أثناء قيامه بتحقيق أمانيه وهو بمعنى آخر تأخير حل عقدة الرواية حتى نهاية الفيلم . مثال ذلك : رجل حكم عليه بالأعدام ظلماً ، وفى آخر لحظة يثبت محاميه براءته ويستصدر حكما بالعفو عنه ، وعند مايتصل بمدير السجن ليبلغه خبر العفو بالتلفون يجد الخط مشغولا ولم يبق على تنفيذ الاعدام إلا دقائق معدودة فينطلق فى سيارته الخاصة الى السجن وفى الطريق يدخل مسمار فى الاطار فتتوقف السيارة فيستقل سيارة تاكسى ويصل الى السجن قبل تنفيذ الحكم بلحظة وينقذ الرجل من المشنقة .

وهنالك عامل آخر يساعد على نجاح الأفلام وهو السر Mystère وهو من القواعد الأساسية للفيلم البوليسى وأفلام الرعب والفزع . ويعزى نجاح روايات بيير بنوا إليه . فهو يتخيل لنا بلاداً عجيبة ونساء تحيط بهن الأسرار

محبوسات فى قصور غريبة كقصور ألف ليلة وليلة ، وهنالك نوع بسيط من (السر) ففى رواية « أنتنيا » قابل رجل امرأة بارعة الجمال فى مرقص وحاول أن يتعرف اليها فأبت عليه ذلك إلا أنها تنسى — عند خروجها — منديلها على المائدة ، فيأخذه ويلحق بها ويقدمه لها فتشكره ويتعارفان .

وكثير من الأفلام كان (السر) سبباً فى نجاحها مثل « بلفجور » « الأتلانتيد » « القبر الهندى » « دراكولا » « فرنكنشتين » .

خاتمة الفيلم

هل يجب أن تكون خاتمة الفيلم مفرحة ؟ ! كان أكثر المخرجين يظنون ذلك حتى نجح كثير من الأفلام التى تنتهى نهاية محزنة . فى إمكان كاتب السيناريو إماتة جميع أبطال الفيلم ، إلا أننا لا ننصح بهذه الطريقة ، لأن مديرى الشركات الأجنبية والأمريكية على الخصوص إذا عرض عليهم فلمان قويان أحدهما ينتهى نهاية سعيدة Happy Ending والآخر مفجعة فهم يفضلون النوع الأول على الثانى أو على الأقل النوع الذى يجعل الجمهور يشك فى مصير البطل وهو النوع الرائج الآن . لأنه لا يضطر المخرج أن يضيف مواقف سخيفة متكلفة فى سبيل أن ينهى فلمه نهاية مفرحة إرضاء لجمهور المتفائلين . ومثال ذلك فيلم « عندما يتهافت الجسد ... » الذى مثله أميل جاننجز حيث يظهر لنا فى دور أب ضحى بأولاده من أجل امرأة مستهترة لا تلبث أن تخونه فيعود فى ليلة عيد الميلاد ويقف أمام دار ولده الذى أثرى وصار فناناً عظيما لكى يشاهده من خلال النافذة والمطر يتساقط وابلا عليه . كان فى إمكانه أن يدخل ويحتمى فى دار ولده الذى كان يفرح بلقائه ويكفل له شيخوخة هادئة ، لكنه يضحى نفسه ويكتفى بأن يراهم سعداء ويمضى الى حيث ينتظره الشقاء والجوع فالموت خشية أن يلوث ولده وأسرته بعاره .

لكنه لا يموت أمامنا فى الفيلم بل نراه يسير الهوينا حتى يختفى فى الظلام وهذه الخاتمة أشد وقعاً فى نفس الجمهور من الموت نفسه .

شعور الجمهور :

مراعاةشعور الجمهور من أهم واجبات كاتب السيناريو، لذا يعمل كل ما فى وسعه أن يبتعدما استطاع عن كل مايجرح احساس الجمهور فالجمهور، يستاء من رؤية تعذيب الحيوانات .فمثلا فى ملاعب الثيران لا نغالى فى اظهار أكبر عدد ممكن من الثيران الصريعة ويكفى اظهار رجل يضرب كلبه حتى يعلم الجمهور أنه مجرد من الانسانية وإنه قادر على أتيان أحط الموبقات وأن يخون أنبل العهود. وعلى العكس يسر الجمهور رؤية الحيوانات الجميلة كالقطط المدللة أو الكلاب الأمينة أو القردة النبيهة .

ويجب أن نتحاشى بدء الفيلم بمنظر لشخص يموت لأن الجمهور يقشعر من كل ما يذكره بالمقابر والنهاية المحتومة . فرواية «وجوه الأطفال» سقطت رغم دقة اخراجها لأنها بدئت بتشييع جنازة . وإن كان محتما علينا أن نبكى فى مأساة فلا يكون ذلك فى أولها ولا من أجل فواجع مغالى فى تصويرها لأننا نذهب إلى السينما لنروح عن أنفسنا من متاعب الحياة ولنتحاشى منظر الأبناء الذى يسيئون معاملة آبائهم لأن ذلك يسبب سخط الجمهور ، ولنسند دور البطولة إلى شخص محبوب ظريف Personnage Sympathique ينال عطف الجمهور ويجبره أن يهتم بأمره ولنوجد الفارق بينه وبين أعدائه المكروهين Personnages odieux

الخلاصة :

وخلاصة القول أن السيناريو المتقن يتكون من قصة حب يدور حول ثلاثة أو أربعة أشخاص فى بلد جميل المناظر أو فى منازل بديعة فى مدة قصيرة ، ويتخلل القصة عقبات سواء أكانت طبيعية أم طارئة ، تضع سعادة الأبطال وسلامتهم فى خطر ، ويستحسن أن يتغلب الأبطال على العقبات فيذللونها ويفوزون فى النهاية .

التفاصيل المملة والتفاصيل الهامة :

التفاصيل المملة هى كل ما ليس له فائدة مباشرة فى تكوين فكرة الرواية، كل ما ليس له صلة بصلب الرواية ، كل ما لا يساعد على توضيح الشخصيات كل ما ليس له تأثير خاص على العين أو الأذن ، كل هذا يعد تفاصيل مملة يجب أن تمحى من السيناريو الناجح وبسبب أقوى الا تصور على الشريط وألا تعرض على الجمهور . مثال ذلك :

رجل يريد أن يكتب لصديقه يدعوه لزيارته .

بعض المخرجين يريك الرجل وهو يكتب الخطاب ، ثم بطريقة المزج (تداخل المناظر بعضها فى بعض) يظهر لك الصديقين فى غرفة الاستقبال وهذا هو المعقول، لكن أكثر من مخرج يريك الرجل وهو يكتب الخطاب ثم وهو يقرؤه ويعيد قراءته ثم يقفله ويأخذه ويخرج ليشترى طابع بريد ثم يلصقه على الخطاب وأخيراً يلقيه فى صندوق البريد .

وليت النكبة تقف عند هذا الحد . بل نرى الصديق وهو يفض الخطاب ويقرؤه، ثم وهو راكب فى تاكسى يتحقق من المنازل، وفجأة يأمر السائق أن يقف فينزل ويقرأ على نحاسة اسم صديقه، فيخترق الحديقة ويدق الجرس فيفتح له الخادم ويسأله عن اسمه فيجيبه فيفسح له الطريق ويدخله غرفة الاستقبال ويذهب ليخبر سيده بحضور صديقه و . . . . إلى آخر التفاصيل المملة التى تسبب حرج صدور المتفرجين وتدل على ضعف المخرج والتى يلجأ اليها عادة لتطويل بعض الأفلام القصيرة فتكون سبباً فى سقوطها .

وليس معنى هذا أن جميع التفاصيل تكون مملة بل هناك تفاصيل هامة يحسن الأمريكيون استعمالها ، خصوصاً فى أفلامهم المضحكة ، فمثلا فى فيلم « رجلها » من اخراج تاى جارنت شاهدنا سليم سمر فيل يمثل شخصية بحار سكير يدخل باراً فلا يرى قبعة على رأس رجل إلا ويضربه عليها فيفسد هيئتها ، وبرغم أن هذه الحركة تكررت إلا أنها كانت دائماً تثير عاصفة من

الضحك . وفى رواية « بائعة الشيكولاتة » نجد ريمو يمثل شخصية رجل بخيل يتكلم فى التليفون فيضع فرنكا — أجرة المخابرة — فى الموضع المعد له بآلة التليفون . وفجأة تنتهى المدة وتقطع المحادثة فيغضب ولكن على حين غرة يقع الفرنك من آلة التليفون فتنبسط أساريره ، فيضع الفرنك فى الفتحة ثانية ، وعندما ينتهى من المحادثة الثانية يضع السماعة فى مكانها ، وينتظر أن يسقط الفرنك كالمرة السابقة ، لكنه لا يسقط ، فيمضى ريمو فى طريقه وهو يتميز غيظاً . وهذه طريقة مبتكرة لتصوير البخل .

فترات السكون :

اما فترات السكون فلازمة فى الفيلم الجدى والهزلى على السواء ، لأن أعصاب الجمهور لا تتحمل المآسى المتتابعة ، كما أنها لا تقوى على الضحك المتواصل ، لأن الضحك يتعب — إذا طال — فيجعل الانسان لا يتأثر من أحسن النكات . فكما أن الخطيب اللبق يريح جمهوره من آن لآخر بنكتة ظريفة ليجعله يتتبع خطبته بنشاط متجدد ، كذلك كاتب السيناريو عليه أن يفرق بين المواقف المضحكة فى الفيلم الهزلى . وشارلى شابلن هو خير من يستعمل فترات السكون فى أفلامه خصوصاً الأخيرة منها فى « البحث عن الذهب » « وأنوار المدينة » حيث يقابل الموقف الجدى المؤثر بموقف هزلى مضحك ومثال ذلك فى فيلمه « أنوار المدينة » . شارلى يكتشف أن بائعة الورد ضريرة فيحزن ويبتاع وردة منها ثم يبتعد لكنه يرجع ويجلس بقربها يتأمل حسنها ، هذا المشهد يثير فى الجمهور عاطفة الشفقة ثم تنهض الفتاة تسق الورود ثم تلقى الماء المتبق بالدلو فى وجه شارلى وهنا لا يتمالك الجمهور نفسه فيقهقه . وهكذا ترى أن شارلى يقسم فيلمه إلى ثلاثة أقسام من الفترات المتتابعة . الأولى فترة مؤثرة يسودها الجد . الثانية فترة سكون يسودها الابتسام ثم فترة ضحك متواصل تسودها القهقهة . وهذا هو السر فى نجاح أفلام شارلى شابلن التى ينتظرها العالم بفارغ صبر .

التوازن والتوقيع فى الفلم

لا يجب أن نخلط بين التوقيعRythme والتوازن Equilibre فالتوقيع هو تنسيق الاجواء والحركات والفترات فى الفيلم ، بواسطته يمكننا ترتيب المشاهد فى انسجام تام ، فنعرف أين نضع الجو المرح وأين نضع الجو الحزين فى الفيلم وكيف نقابل الحركة السريعة بحركة بطيئة والفترة القصيرة بالفترة الطويلة . وهاك مثالا يشرح لك هذا التعريف ويساعدك على تفهم « التوقيع ».
شاب بائس يبحث عن وظيفة دون جدوى . كل الوظائف مشغولة وليس لديه ما يسد به رمقه لأنه صرف آخر قرش من نقوده . وهو يخشى الرجوع إلى غرفته خوفاً من صاحب البيت الذى يطالبه بايجار ثلاثة أشهر لم يدفعها، إنه جائع ، يسير على غير هدى والمطر يتساقط . ها هو ذا يعرج فى طريقه على شاطىء النيل متجنباً الوحل المتراكم فى الشارع ثم ها هو ذا يشعر بشدة البرد فيرفع ياقة معطفه ويمشى منحنى الظهر غارقاً فى أفكاره .

نتبعه فترة قصيرة لأن التطويل من رؤيته وهو يسير يدخل علينا الملل بدلا من الاشفاق عليه وهو المطلوب . فأما أن ننهى هذا المشهد لنراه فى مشهد آخر أو ندخل حادثة جديدة على المشهد نفسه . واليك الطريقة : تمر سيارة لورى محاذية لأفريز الشارع محدثة ضجة وجلبة وفى لحظة تغوص عجلاتها فى ماء المطر والوحل المتجمع فتتطاير فى الفضاء وتلوث ثياب الشاب البائس التى لا يملك سواها .

وهكذا نكون قدضاعفنا من بؤس الشاب وجعلناه أهلا للشفقة وأضفنا سبباً ليأسه من الحياة . هذا من جهة تأليف المأساة . أما من جهة التوقيع فقد اتبعنا فترة طويلة بطيئة وهادئة وهى السير تحت المطر بفترة سريعة قصيرة وصاخبة وهى مرور السيارة وتلويث الثياب .

والتوقيع قسمان : خارجى وداخلى :

فالتوقيع الخارجى هو انسجام تتابع الصور ونسبة بعضها إلى بعض مع مراعاة الطول والقصر والسرعة والبطء والمرح والكآبة فى عرض واضاءة

هذه الصور . أما التوقيع الداخلى فهو انسجام الحركات وتآلف الأصوات والموسيقى داخل الصورة نفسها . ويجب مراعاة سير الحادثة فى الفيلم بتدريج تصاعدى وان تتكاتف الحوادث المختلفة لجعل نهاية الفيلم قمة لهذا التدريج وهو ما يسميه الأمريكيون Climax والفيلم المتزن هو الذى تتجلى فيه خاصية التوازن وهو الذى أخرج وفقاً لسيناريو مقطع (أى مقسم إلى صور) محتو على جميع التفاصيل التى تهم المخرج والمصور ومهندس الصوت ومهندس الضوء ورسام المناظر بحيث لو قرىء عليهم لا يحتج أحد هؤلاء . إن فى السيناريو مشاهد صعبة التحقيق أو مشاهد غامضة تحتاج إلى توضيح .

***

والآن وقد انتهينا من الناحية النظرية يجدر بنا أن نتكلم عن الناحية العملية لكتابة السيناريو .

***

ملخص السيناريو :

أول ما يعمله كاتب السيناريو بعد أن يكون فكرة عن موضوع القصة التى سيكتبها للسينما أى التى سيضع لها سيناريو — هو أن يكتب لها ملخصاً Synopsis يتراوح طوله بين ٤٠ و ١٠٠ سطر ، يذكر فيه فكرة القصة اجمالا ويرسم فيه الشخصيات مبيناً صفات ومميزات كل شخصية والأماكن المختلفة التى تقع فيها حوادث القصة . والملخص هو الذى يقدم لشركات السينما ى إذا أعجب أصحابها اشتروه وأجروا له عملية التقطيع .

عملية التقطيع :

أما عملية التقطيع وتسمى أيضاً بعملية التسلسل فهى عملية شاقة تستلزم مهارة وصبراً وذوقاً سليماً . وهى تقسيم القصة إلى حلقات Sequences وإلى مشاهد Scènes وإلى مناظر Décors وإلى صور مختلفة الأحجام Plans يعطى

لـكل صورة رقم حسب مكانها فى الفيلم وتسمى نمرة Numero والنمرة هى الوحدة التى يتكون من مجموعها السيناريو ومتوسط طولها هو خمسة أمتار من الفيلم وقد تـكبر أو تصغر حسب ارادة كاتب السيناريو والمخرج ، فالفيلم الذى يبلغ طوله ٢٨٠٠ متر يحتوى على ٦٠٠ نمرة تقريباً

اصطلاحات فنية لأحجام الصور على الشاشة :

كبر حجم الصورة وصغره على الشاشة لا يتعدى خمسة الأحجام الآتية وذلك ينتج عن قرب أو بعد الشخص أو الشىء المطلوب تصويره من آلة لقط الصور (الـكاميرا) .

وسنشرح هذه الأحجام المختلفة آخذين الجسم البشرى مقياساً يقاس على طوله فى كل ما عداه من المناظر والحيوانات والأشياء .

(١) المنظر العام أو ما يسمونه أحياناً بمنظر المجاميع ويرمز له (م ع) وهو الذى تظهر فيه المناظر أو المبانى بكامل حجمها أو ما يرى فيه الشخص أو الأشخاص بكامل طولهم — أى من رؤوسهم إلى أقدامهم — ويستعمل ليتعرف المتفرجون المنظر أو المـكان الذى تقع فيه الحادثة .

(٢) المنظر المتوسط أو ما يسمونه بالمنظر القريب ويرمز له (م م) هو الذى تظهر الأشياء فيه قريبة قليلا أو إذا أردنا أن نضع لذلك قياساً نسبياً فهو ما يظهر الانسان فيه من رأسه إلى ركبته .

(٣) المنظر الأمريكى ويرمز له (م ا) وهو أقرب من المنظر السابق إذ يظهر الانسان فيه من رأسه حتى نصفه فقط وسمى كذلك لأن الامريكيين هم الذين ابتـكروه.

(٤) المنظر الـكبير ويرمز له (م ك) هو الذى لا يرى فيه من الانسان سوى رأسه وكتفيه ويمكن استعماله فى تصوير اليدين أو القدمين أو العينين فقط أو أى عضو من أعضاء الجسم على حدة أو تصوير مسدس أو زهرية أو

خطاب . . الخ أو ما شابه ذلك مما نريد لفت نظر الجمهور اليه ، ويتبع المنظر الكبير المنظر السريع ويرمز له (س) ويسمى بالانجليزية Flash وهو عين المنظر الكبير إلا أنه لا يبقى إلا مدة قصيرة على الشاشة لا تتجاوز ثلاث ثوان.

(٥) المنظر (وجه كبير) وهو مايرمزله (و ك) هو الذى لا يظهر فيه من الانسان إلا وجهه دون كتفيه ورقبته ويستعمل غالباً لاظهار تكييف ملامح الممثلين وقد ارتسمت عليها العواطف النفسية من رعب وغضب وتهديد وفرح واندهاش وعطف الخ .

الآن وقد فرغنا من شرح أحجام الصور المختلفة نعود الى تقسيم السيناريو الى مناظر أو الى أماكن مختلفة . فمثلا المنظر الأول فى شارع والثانى فى منزل والثالث على شاطىء البحر والرابع فى مسرح والخامس فى مصرف وهكذا ، ويجب تحديد زمن المنظر من ليل ونهار حتى يسهل على المصور تكييف الاضاءة . والمناظر قسمان : داخلى وخارجى . فالداخلى هو ماأخذ فى الاستديو والخارجى مالقط فى الهواء الطلق أو بمعنى أصح هو مالقط خارج الاستديو كمنظر ميدان عمومى أو محطة أو شاطىء بحر الخ . ولذا يجب التمييز بين قسمى المناظر عند كتابة السيناريو فتقول : المنظر الأول داخلى — غرفة استقبال أو المنظر العاشر (خارجى) شارع بالعاصمة . أما المشهد فهو مجموع الصور التى تلقط فى منظر واحد والحلقة هى مجموعة المناظر والمشاهد التى تتعلق بحادثة تقع فى الفيلم . مثال ذلك . فى فيلم « أنوار المدينة » الحلقة الأولى هى حفلة رفع الستار عن التمثال — من بدء الفيلم حتى يكتشف شارلى نائماً بين ذراعى التمثال ويحاول البوليس القبض عليه .

طريقة تتابع الصور على الشاشة

والآن لنتكلم عن طريقة تتابع الصور على الشاشة البيضاء أو بمعنى أصح طريقة الانتقال من صورة لأخرى . فالطريقة المألوفة هى طريقة القطع Cutting وهى اختفاء صورة لتحل محلها صورة أخرى . لكن هناك طرقا أخرى :

طريقة المزج وتسمى بالفرنسية Enchaîné وبالانجليزية Mixing وهو ظهور صورة من أخرى ، ومثال ذلك فى فيلم (أولاد الذوات) عندما قدمت جوليا لزينب الزهور ، رأينا الباقة تملأ الشاشة وبها ورد جميل . لكن هذه الورود اختفت قليلا قليلا وحلت محلها أشواك . ثم عادت الى أصلها ثانية بنفس الطريقة

(٢) طريقة الاختفاء والظهور وتسمى بالفرنسية Fondu Fermé & Fondu Ouvert وهى اختفاء الصورة الواضحة تدريجياً الى لون أسود يملأ الشاشة ثم اختفاء اللون الأسود تدريجياً لتظهر منه صورة جديدة وتستعمل هذه الطريقة بين حلقتين فى الفيلم .

(٣) الاستعراض Panoramique وهو تحريك آلة اللقط (كاميرا) إلى اليمين أو إلى اليسار أو إلى أعلى أو إلى أسفل لاستعراض منظر طبيعى أو أثاث غرفة أو آلات مصنع أو متابعة الممثلين ، والمفروض فى هذه الحالة أن عدسة الكاميرا هى عينا إنسان ينظر فى اتجاه الأشياء التى تمر الكاميرا عليها .

(٤) السير Travelling وهو أن تسير الكاميرا المثبتة فوق عربة متنقلة مع أشخاص سائرين أو راكبين سيارة وهو يختلف عن الاستعراض بأن الكاميرا فى الاستعراض تكون ثابتة على حاملها وتتحرك على محور قاعدتها فقط :

أما فى السير فالكاميرا تتبع الأشخاص فى تحركهم ومحمولة على عربة خاصة .

(٥) الانتقال Tracking وهو الانتقال من منظر عام إلى منظر كبير وذلك بتقريب الكاميرا المحمولة على عربة من موضوع الصورة ، كالانتقال فى حفلة عرس من منظر المدعوين إلى منظر العروس والعريس فى (الكوشة) ولكن بدون قطع .

تقسيم صحيفة السيناريو

تقسم صحيفة السيناريو إلى قسمين القسم الأيمن ويعادل ثلثى الصحيفة يخصص للصور ويذكر فيه اسم المنظر ويحدد إن كان خارجياً أو داخلياً وفى الليل أو فى النهار، ثم أسماء الممثلين والممثلات الذين يعملون فى المنظر، ثم تذكر النمرة المسلسلة للمنظر وحجم الصورة على الشاشة أو ما يسمونه بالوضع الفنى، ثم يذكر زاوية اللقط إن كانت هذه الزاوية غير مألوفة كأن تكون من فوق أو تحت مستوى النظر ثم يعين بعد انتهاء وصف المنظر وحركات الممثلين فيه طريقة الانتقال إلى الصورة التالية هل هى بالقطع أو بالمزج أو بالسير أو الانتقال أو بالظهور والاختفاء.

ويجب اعطاء كل صحيفة من صحف السيناريو نمرة مسلسلة وتغيير الصحيفة كل ما نغير المنظر حتى وإن لم نكتب بتلك الصحيفة سوى سطر واحد فقط وذلك ليسهل جمع المشاهد التى تقع فى منظر واحد فى (دوسيه) واحد لأن هذه المناظر تؤخذ دفعة واحدة وإن كانت تظهر فى مواضع مختلفة من الفيلم، فى أوله ووسطه ونهايته مثلا

أما القسم الثانى ويعادل الثلث البـاقى من الصحيفة فيخصص للحوار والأغانى والأصوات المختلفة. والآن وقد انتهيت من وصف تقسيم صحيفة السيناريو يجدر بى أن أعطى أنموذجاً لسيناريو مقطع، وقد اخترت الحلقة الأولى من فيلم « وداد » لكن لا كما تصرف فى إخراجها المدير الفنى بل كما كتبتها أنا فى السيناريو ! وهى نشيد الربيع من وضع الأستاذ أحمد رامى وتلحين الأستاذ رياض السنباطى

الحارة وبها البوابة

نهار — خارجى | صمت

فرسان ـ شعب ـ فتيات ـ فتيان ـ أطفال | ثم موسيقى

(الموكب)

١ — م — م (من أسفل)

حمام على سور البوابة . أزهار (استعراض) الحارة وبها الموكب يمر ـ فرسان وشعب يخرجون من البوابة ـ الأهالى يرشقونهم بالأزهار فتيان وفتيات يحملون السعف (انتقال) مع الأطفال وهم يدخلون الحارة (استعراض على منزل) بها فتيات يلقين أزهارا .

حيوا الربيع عيد الزهور
عيد التهانى والسرور

(قطع)

٢ — م — م

نافذة بها ثلاث فتيات يغنين .

الطير في أفنانه ترنما
وأعلنا قرب الهنا

(استعراض) على فتاة تسق زهوراً فى شرفة وهى تغنى .

الزهر فى أغصانه تبسما
لما دنا . يوم المنى

(قطع)

٣ — م — ع

الشعب وهو يخرج من البوابة ؛ مأخوذ من أعلى الشرفة .

حيوا الربيع عيد الزهور
عيد التهانى والسرور

(مزج)

نخيل ونهر

نهار — خارجى

فرسان ـ شعب ـ فتيات وفتيان ـ أطفال
(الموكب)

٤ ـ م ـ ع (مزج)
الفرسان يتبعهم الشعب يمرون من بين النخيل — هيا على ظهر الجياد تسابقوا
إلى العلا تضامنوا

(قطع)

٥ ـ م ـ ك (من أسفل) — هيا إلى نيل المراد تلاحقوا
الفرسان يمرون — تساندوا تعاونوا

(مزج)

٦ ـ م ـ ع
الفرسان يتبعهم الشعب والموكب معكوسين على صفحة النهر — حيوا الربيع عيد الزهور
عيد التهانى والسرور

(استعراض من أسفل إلى أعلى)
يظهر الموكب يسير على حافة النهر — الماء يجرى فى الرياض كوثراً
فاشربوا واطربوا

(قطع)

٧ ـ م ـ ع
رؤوس المارة فى الموكب والنسيم يداعب شعور الفتيات ويهز أغصان الشجر — الريح تسرى فى الغياض عنبراً
فارتعوا والعبوا

(مزج)

سوق النخاسة

نهار — خارجى

فرسان ـ شعب ـ فتيات ـ فتيان ـ أطفال (الموكب)

٨ م ـ ع (مزج)

من فتحة الخيمة نرى الموكب يتقدم فى سوق النخاسة	حيوا الربيع عيد الزهور عيد التهانى والسرور

(قطع)

٩ م ـ م

رجال يحتسون النبيذ أمام خيمة وقد جلسوا حول مائدة . جارية تصب لهم النبيذ من بودقة	هاتوا الكؤوس صبوا الخمور

(قطع)

١٠ م ـ ك

سيدة مقنعة تمر أمام السكارى مع الشعب.	
أحد السكارى يعترضها	وداعبوا بنت الخدور
(انتقال إلى الخلف) يظهر السكارى وقد أحاطوا بالسيدة المقنعة يغنون وهى ترد عليهم	يا هذه ما أجملك من مدى لى يداً هلك
أحد السكارى مشيراً اليها وهو يترنح	ما أبدع العينين
آخر يداعبها	ما أنضر الخدين

(قطع)

١١ ـ م ـ ع

السيدة المقنعة تفلت منهم . يمر ثلاث فتيات .	هيا تهادوا بالورود
أحد السكارى وقد ألقت عليه الفتيات نرجساً فيرد عليهن	بالنرجس مثل العيون النعس

(قطع)

١٢ م ـ م

فتيات ممسكات أيديهن بأيدى بعض يمررن أمام الخيمة وهن يغنين (اختفاء)	هيا اطربوا . هيا اشربوا . هيا العبوا حيوا الربيع . . الخ

قصر باهر — حجرة باهر

نهار — داخلى

باهر

١٣ - م - ك (ظهور)

سوار وضع على طاولة .

يد تأخذه (استعراض) — صامت

تكبر الصورة فيرى باهر

وبيده السوار خارجاً من باب الغرفة — موسيقى تصويرية

(قطع)

صالة قصر باهر وبها درابزين وسلم

نهار — داخلى

باهر . أربع جوار

١٤ — م — م

باهر خارجاً من الباب . (استعراض) مع باهر وَهو يسير من غرفته ثم تتجه الكاميرا بسرعة نحو باب غرفة وداد حيث وقف الجوارى ينظرن من ثقب الباب .

(قطع)

١٥ — م — ك

أرجل باهر تسير .	صامت
١٤ — م — م	موسيقى
(سير) نحو الجوارى، ينظر الى الجهة اليسرى من الشاشة ثم يخرجن من الجهة اليمنى للشاشة . يدخل باهر من الجهة اليسرى ويدخل حجرة وداد. الجوارى يعدن الى الحالة الأولى ينظرن من ثقب الباب .	تصويرية

(انتقال سريع)

قصر باهر — حجرة وداد

نهار — داخلى

باهر — وداد

صامت

١٦ م ـ ع (انتقال سريع)

موسيقى تصويرية

من ثقب الباب نرى باهراً يتقدم من وداد
المستلقية على أريكة

(قطع)

١٧ م ـ م
يضع باهر السوار فى يد وداد
ثم يقبلها .

(قطع)

صالة قصر باهر وبها درابزين وسلم

نهار — داخلى

شهد — أربع جوار

١٨ م — ك

الجوارى ينظرن . تدير إحداهن رأسها وتقول — يا بختها

أخرى تدفعها وتنظر وتقول — حد نال الأملة اللى هى فيها

(انتقال إلى الخلف) ثالثة — عاملها ست البيت !

رابعة تقول للثالثة — كأنها مش زينا شرا ماله

فى هذه الأثناء تدخل شهد دون أن تلمحها إحداهن فتسمع الجملة الأخيرة وتقول — دايماً مسحوبين من لسانكم حد شريكه في قلبه

الجوارى يؤخذن ثم يلتفتن لشهد — (صوت موسيقى الموكب من بعيد)

ينصرف الجوارى الثلاث : أما الرابعة فتضحك وتقول لشهد — هى، هى، ولا فى قلبك يا روحى

ثم تخرج من يمين الشاشة

شهد تأتى بحركة ازدراء بشفتها السفلى وتقول — ياشم !

ثم تتبعها

(قطع) — صوت الموسيقى يقترب

الحارة وبها البوابة

غروب الشمس — خارجى

فرسان ـ شعب ـ فتيات ـ فتيان ـ أطفال
(الموكب).

١٩ م – ع

يرى من النافذة الحارة وبها الموكب	حيوا الربيع عيد الزهور
(انتقال) الجوارى يجرين نحو النافذة	عيد التهانى والسرور

(قطع)

٢٠ م – م

الحارة وبها الموكب وخلفه الشمس تغيب	الشمس مالت للمغيب والغروب
	ذهبا هام الربى

(قطع)

٢١ م – م (من أعلى)

الأرض والنقود تتساقط عليها .	والبدر يبدو عن قريب كالحبيب
الجمهور والأطفال يتهافتون على لم النقود	لاح فينا كوكباً

(قطع)

٢٢ م ـ ك

يد وداد وبها سوار تنثر النقود من النافذة	حيوا الربيع عيد الزهور
	حيوا وداد بدر البدور

(اختفاء بطىء)

كيف يقتبس السيناريو

من القصص والمسرحيات

تلجأ الشركات السينمائية فى اقتبـاس معظم رواياتها إلى القصص والمسرحيات لـكبار المؤلفين والـكتاب ، حتى تجد سوقا رائجة لأفلامها ، لأن اسم المؤلف له قيمته التجارية فهو يغرى الجمهور على الاقبال ، ويكفى أن نسمع اسم تولستوى أو هوجو أو ديستوفسكى حتى نهرع إلى دور السينما لنشاهد منتجات هذه العقول الجبارة . لـكننا نجد فى أغلب الأحيان أن السيناريو يختلف بل ويتباين أحيانا مع ما كتبه المؤلف، وأن كثيراً من أشخاص الرواية غير موجودين فى الفيلم ، وأن البطل الذى يقضى نحبه فى الرواية أشفق عليه المخرج فوهبه الحياة فى السيناريو ...

يجب ألا تدهش لهذا التغيير حتى تقف على حرفية السينما فى اقتباس السيناريو ، وهذه العملية دقيقة جداً تحتاج إلى خبرة فنية فى تحويل الجمل الوصفية والحوار الطويل الى صور تؤدى نفس المعنى ، ويضاف الى الخبرة الفنية الذوق السليم وإلا لما حكمنا على كثير من الأفلام المقتبسة من القصص والمآسى الخالدة بأنها مملة .

بين يدينا قصة أو رواية نريد أن نقتبس منها سيناريو ... ماذا نصنع ؟!

أولا يجدر بنا أن نبحث فيها عن المقتضيات السينمائية : وهى بساطة الموضوع ، عدد الأبطال لا يتجاوز ثلاثة أو أربعة أشخاص ، وحدة الفكرة ، وحدة نسبية فى الوقت . ولا يفهم من ذلك تلك الوحدة التى كانت تقيد المسرح فى وقت المدرسة الكلاسيكية . بل يستحسن ألا نقرأ فى الفيلم مثل هذا العنوان ـــ وبعد ٢٠ عاما ـــ ثم نكمل الفيلم بأطفال الأبطال الذين ولا شك قد ماتوا ... والمثل الأعلى للفيلم هو أن ينتهى فى مدة عرضه على الشاشة أى

يجب أن يقع فى الحياة فى زمن لا يتجاوز ساعة ونصف ساعة، وهى مدة عرضه على الشاشة، ولكن المثل العليا بعيدة المنال. يضاف إلى ذلك جمال الأماكن التى تقع فيها حوادث الفيلم ، ثم لا ننسى المشاهد الخلابة والحركة والحب والتشويق والسر ومراعاة شعور الجمهور والتفاصيل الهامة مما تكلمنا عنه عند ماطرقنا الناحية النظرية لكتابة السيناريو .

أما فى حالة عدم وجود هذه المقتضيات فى القصة أو الرواية ، فعلينا أن نوجدها بأنفسنا .. ولكى يكون السيناريو مطابقاً لمقتضيات حرفية السينما ندخل على القصة أو الرواية المسرحية واحداً أو أكثر من التعديلات الآتية

١) تعديل فى الزمان

٢) تعديل فى المكان

٣) تعديل فى الأشخاص

٤) تعديل فى خاتمة الرواية

٥) إضافة مشاهد جديدة

ولنتكلم باختصار عن كل واحد من هذه التعديلات الخمسة :

١) تعديل فى الزمان :

لما أراد مارسيل لربيه إخراج فلم يبحث فى الأوساط المالية بفرنسا وقع اختياره على رواية أميل زولا « المال » الذى وصف فيها بدقة الأوساط المالية فى فرنسا عام ١٨٨٠ ، لكن مارسيل نقل موضوع الرواية بأشخاصه إلى العصر الحاضر ، فمودة ١٨٨٠ تحولت إلى مودة ١٩٣٠ ، والعربات أبدلت بسيارات فخمة والأنارة بالكهرباء حلت محل الغاز ، واستعمل اللاسلكى والطيارات وأظهر المبانى الضخمة الحديثة حتى جاء الفيلم فخما رائعاً حوى أشياء لم يفكر فيها المؤلف نفسه .

٢) تعديل فى المكان :

وهذا إذا كان الوسط الذى تقع فيه القصة تافهاً أو استعمل فى أفلام

عديدة حتى ابتذل ، أو لأن المخرج يريد أن يلجأ إلى وسط يظهر جميلا فى التصوير Pittorèsque أو إظهار حالة جوية خاصة .

فنى رواية « أنا كارنين» التى أخرجها كنج فيدور نجد آنا تقابل فرونسكى فى عاصفة جليد، وهذا ينافى رواية تولستوى الذى جعلهما يتقابلان فى حفلة راقصة ، لكن المخرج أراد إظهار هذا الحب وقد نشأ فى جوف الطبيعة العاصفة ، لا فى حفلة راقصة مألوفة الظهور فى كل الأفلام تقريباً . وأيضاً لسبب آخر وهو أن الجليد يظهر جميلا فى التصوير .

(٣) تعديل فى الأشخاص :

عدد أشخاص الرواية هو الذى يتناوله كاتب السيناريو عادة بالحذف عند الاقتباس . قد يقول البعض كيف يتصرف المقتبس فى حذف بعض الأشخاص الذين هم من عماد الرواية .

يكفينا أن نفكر قليلا حتى نعلم أن المقتبس على حق ، فاذا تعمقنا فى درس قصة لبلزاك أو زولا أو تولستوى أو ستندال أو ديستوفسكى نجدها تصويراً دقيقاً للانسانية يغلب أن نرى فيه أربعين شخصاً يكافحون فى الحياة ، وتختلج فى صدورهم عواطف متباينة متضادة وهذا شأن الأدب حيث قيمة الرواية فى تحليلها النفسانى . أما عدسة الكاميرا فلا تأبه لهذا التحليل ؛ ومن الصعب جداً أن نجعل السيناريو مطابقاً للقصة الأصلية حرفا حرفا والا للزم لاخراج فيلم « الأحمر والأسود » لستندال ٢٥ ألف متر من الشريط، وهو مايوازى ١٧ ساعة عرضاً متواصلا !!! ولذا نجد أن أهم الروايات قد اختصر فى أشخاصها على المهمين ففى رواية « أنا كارنين » يوجد حبان : حب آنا لفرنسكى وحب كيتى للفين، لكن المخرج اختصر على الحب الأول ،ومثال آخر رواية « الأخوان كارامازوف » التى تحتوى على اثنين وستين شخصية لم يظهر منها فى الفيلم سوى سبعة فقط .

(٤) تعديل فى خاتمة الرواية :

كل متفرج يذهب إلى السينما يهتم غالباً بخاتمة الرواية سواء أكانت تراجيدى أم درام أم كوميدى أم فودفيل أم فارس، لأن الخاتمة هى التى تترك فى نفسه أثراً يرافقه حتى فى مخدعه .. فعلى كاتب السيناريو أن يتصرف فى الخاتمة فأما أن يبقيها على حالها أو يغير فيها مع مراعاة الناحية الاخلاقية وإرضاء الجمهور .

ويحتمل أن تكون نهاية الرواية فى الاصل محزنة، لكن السينما غير القصة والمتفرج غير القارىء، فالمخرج حر فى قلب الخاتمة رأساً على عقب أو يتركها مبهمة معلقة .

(٥) اضافة مشاهد جديدة :

وهذه آخر الطرق ، ويغلب أن تكون فى السيناريو المقتبس من المسرحيات . فالمسرح مقيد والسينما طليقة . المسرح يحصر موضوع روايته فى فصول أربعة أو خمسة . أما مايحدث بين الفصول أى الذى نعرفه من حوار الممثلين، فهذا مايجب على كاتب السيناريو أن يضع له مشاهد جديدة تأخذ مكانها فى الفيلم بحيث يجعل منها وحدة منسجمة متماسكة .

كيف يكتب السيناريو الهزلى؟

كيف نضحك الجمهور ؟!

هذا سؤال يصعب الرد عليه من شخص لم يدرس علم النفس، وهنالك كتاب للفيلسوف « برجسون » اسمه « بسكولوجيا الضحك » شرح فيه العوامل التى تؤدى الى إثارة الضحك . فعلى كل من يهتم بكتابة الروايات الهزلية أن يطلع على هذا الكتاب .

توجد خمس طرق لاضحاك الجمهور :

(١) بالتشويه أو المسخ
(٢) بالجمع بين الأضداد
(٣) بابتكار مواقف مضحكة بالتكرار
(٤) بالمفاجآت الطريفة Gags
(٥) بخداع التصوير

(١) التشويه أو المسخ يتناول :

ا ـــ مسخ الملابس : الملابس هى التى نتفهم بواسطتها شخصية الممثل ، فكلما تنافت مع (المودة) أى مع الأزياء المألوفة كلما كانت مثيرة للضحك ، فمثلا الطربوش الصغيرالقصير على رأس رجل بدين، أو السراويل القصيرة أو الياقات العالية « المنشاة » وغيرها مما يلفت النظر

ب ـــ تشويه العادات : كتصنع مشية غير مألوفة ، أو المبالغة فى التعبير عن العواطف أو المغالاة فى الالقاء بالضغط على مخارج الألفاظ أو بالسعال المتكرر الخ . .

ج ـــ تشويه الغرائز : كاظهار شخص كثيرالذهول أو كثير الحياء أو كثير الخوف أو كثير الضحك.. ونوجد له مواقف تثير فى نفسه هذه الانفعالات

(٢) بالجمع بين الأضداد

ا — فى الزمن : وهو مايسمونه بمغالطة التاريخ . مثال ذلك ظهور أول سيارة اخترعها فورد بين السيارات الحديثة نموذج ١٩٣٦ . أو إظهار يوليوس قيصر يلعب البلياردو ، أو هارون الرشيد يلعب البنج بونج ، أو إظهار كليوباترا ترقص الرومبا وتركب الطيارات .

ب — فى الأحجام : مثل ظهور عملاق إلى جانب قزم ، أو ركوب شخص ضخم بدين على دراجة صغيرة أو دابة هزيلة

(٣) ابتكار مواقف مضحكة بالتكرار

مثال ذلك تعدد منظر لو أخذ على حدة لايكون مضحكا إلا أنه يثير الضحك إذا ماتكرر كخادم يتلف شيئا معيناً فى أوقات مختلفة طوال عرض الفيلم

(٤) بالمفاجآت الطريفة

وهى لاتعد ولا تحصى فى الأفلام الامريكية المضحكة خاصة أفلام لوريل وهاردى .

ولها طرق عديدة: منها وقوع ممثل فى الماء أو الوحل ووقوع بوية على وجهه فتغير لونه . تصرفات الرعاع فى الأوساط الارستقراطية ، تشابه الاشخاص والأشياء وما ينشأ عنه من سوء تفاهم ، تعدد الصور لشخص أو منظر. مثال ذلك شارلى فى رواية « السرك » يدخل غرفة المرايا فى لونا بارك فتبدو له خمسون صورة لشخصه فيظل يبحث عن نفسه بين هذه الصور العديدة .

(٥) بخداع فى التصوير :

كالسرعة أو البطء فى لقط الصور أو تصوير الاشخاص معكوسين على مرايا مشوهة كمرايا لونا بارك أو الاشخاص والاشياء كما يراها السكران أو المجنون أو الموهوم . وهذه أيضا من أكبر العوامل التى تثير الضحك .

السيناريو وقلم الرقابة

قلم الرقابة لا يتعرض فيما يقدم له من سناريات الى الناحية الفنية أو ما يتعلق بالذوق، إذ أن مرجع ذلك كله هو الجمهور والحكم فيه له . ومهمة قلم الرقابة تنحصر فى الأمور الآتية :

١ — منع تعلم ارتكاب الجرائم أو بث روح الاجرام أو تشجيع الميل الاجرامى فى النفوس المستعدة له .

٢ — منع انتهاك حرمة الأخلاق والآداب العامة .

٣ — منع انتهاك حرمة الأديان السماوية .

٤ — منع انتشار التعاليم الاجتماعية الخطرة ولاسيما التعاليم الشيوعية .

٥ — منع كل ما قد يؤدى الى مشاكل سياسية أو دولية .

ولا تنتهى مهمة قلم الرقابة بالتصريح على السناريات الخالية من هـــذه الأمور، بل تعرض عليه بعد إخراجها وقبل استغلالها فى دور السينما ، فان وجد أن المخرج أدخل عليها شيئاً يتنافى مع هذه الأمور المحظورة حذفه فيشوه الفيلم ويفقد تسلسله . فعلى المخرج ملاحظة ذلك ليوفر المجهود والمال ويضمن لفيلمه الانسجام والتسلسل وهما من مميزات الفيلم الناجح .

التمثيل السينمائى

على التمثيل يرتكز المعنى الانسانى فى الفيلم، وهذا المعنى هو التأثير الذى نشعر به ونحن نشاهد الفيلم ، والسينما تتفق مع جميع الفنون من هذه الوجهة ولو أن لها طرقا خاصة فى هز مشاعرنا لأن الحساسية فى الأفراد بقيت على ماكانت عليه من خمسة آلاف عام ، ونحن نطلب اليوم من السينما ماطلبه آباؤنا وأجدادنا من المسرح والأدب والموسيقى ومن كل وسائل التعبير الأخرى ، نطلب أن نشاهد أنفسنا على حقيقتها أو كما يجب أن تكون . فنى كل الأعمال الفنية وفى كل الكتب والفلسفات حاول الناس أن يدرسوا أنفسهم أو يتعمقوا فى دراسة النفس الغامضة والحساسية الانسانية ، وهذا هو غرض الكتاب والفنانين فى كل العصور ، فبعضهم يركب لنا النفس البشرية فى قصص وروايات بأن يضع أبطال القصة أو الرواية فى مواقف مؤثرة أو مضحكة ويحدد لنا بدقة التفاعلات الخفية التى تطرأ على نفوس أبطال الرواية . وهؤلاء هم القصصيون والكتاب المسرحيون والبعض الآخر يحلل النفس البشرية ليستخرج لنا قوانينها الخالدة وهؤلاء هم الفلاسفة وعلماء النفس وغير هؤلاء وهؤلاء من لايركبون ولايحللون النفس البشرية بل يقدمون أنفسهم الى الجمهور وهؤلاء هم الفنانون، أقصد الممثلين والمطربين والمثالين والرسامين . .

وفى الواقع إذا شاهدنا لوحة أو تمثالا فأننا لا نهتم بما يدل عليه هذا التمثال أو هذه اللوحة من منظر طبيعى أو وجه جميل ، بقدر مانهتم بالطريقة الخاصة التى نظر بها الفنان الى هذا المنظر أو ذلك الوجه وتفهمه وعكسه لنا فى لوحته أو تمثاله . وهذا ينطبق على الموسيقى أيضاً التى تسعى أن تبث فينا حالة أو مجموعة حالات نفسية متتابعة شعر بها الملحن . ولكن الملحن نفسه

يعجز إذا أراد أن يشعرنا بهذه الحالات النفسية ، لأن الموسيقى لا تسمى موسيقى إلا إذا عزفها عازف، ومن هنا ينقسم الفنانون الى قسمين . قسم يخلق العمل الفنى وقسم يؤديه أو يمثله .

والسينما كثيرة التشابه بالموسيقى ، فهما يخضعان لقانونى التوقيع والحركة، وكل منهما يشغل فترة من الزمن ، وكما تحتاج الموسيقى الى عازفين تحتاج السينما الى ممثلين . والموسيقى تكون فى مبدئها علامات موسيقية ، والفيلم يكون سيناريو يحتاج كل منهما الى تحقيق بواسطة عازف أو ممثل ، وهذا يعمل تحت إدارة مخرج وذاك تحت رئاسة رئيس الأوركستر ، ونجاح الفيلم أو القطعة الموسيقية يتوقف على حسن إدارة المخرج أو رئيس الأوركستر وعلى تفهم كل من الممثل أو العازف دوره أو قطعته الموسيقية وشعوره الشخصى بما فيه أو فيها من عواطف، وأداء ماجاء به أو بها على الوجه الأكمل وفقاً لطبيعته الفنية متحاشياً التقليد .

الغريزة التمثيلية

الغريزة التمثيلية — كما يعرفها افرينوف مؤلف كوميديا السعادة — الذى وقف حياته على دراسة هذه الغريزة — هى الرغبة فى أن نتخذ لأنفسنا شخصية غير شخصيتنا ونأتى أفعالا تخالف أفعالنا المألوفة — وأن نخلق لأنفسنا وسطاً غير وسطنا الذى نعيش فيه . وهذه الغريزة من أهم العوامل التى يتوقف عليها التقدم والتطور فى جميع مرافق الحياة .

وقد وجدت هذه الغريزة قبل وجود المسرح والسينما ، بل وجدت قبل ظهور المدنية ، وجدت فى العصور الأولى ، أيام الفراعنة ، وهى تتجلى فى رقصهم المقدس حول الموتى وفى حفلاتهم الدينية التى يقدمون فيها الضحايا للآلهة . أو يقومون فيها بأساليب السحر والشعوذة لاستدرار رضى وبركة آلهتهم التى يخشون منها البطش والانتقام .

يقول شكسبير « العالم كله مسرح وجميع الرجال والنساء ممثلون وممثلات » ويزيد افرينوف على هذا التعريف « ليس الرجال والنساء من يمثلون فقط ، بل الحيوانات والنباتات أيضاً » وقد أثبت صحة قوله بأمثلة قاطعة من علمى النبات والحيوان . ومن هذه الأمثلة : الحرباء التى تتلون بلون المكان الذى تمر به ، والحشرة التى تتخذ شكل ورقة أو غصن شجرة لتعيش آمنة . والغريزة التمثيلية نجدها بصورة أكمل فى الحيوانات الأرقى نوعاً ، فكل من شاهد هراً يلعب بحبل أو كلباً يجرى خلف قطعة من العظم يدرك مبلغ ما فى لعبه من خيال أو بمعنى أصدق من تمثيل . فالكلب الذى يجرى خلف حجر نلقيه أمامه بنفس الشوق الذى يجرى به خلف قطعة لحم يمثل دوراً مدفوعاً إليه بغريزته التمثيلية .

وهذه الغريزة ملموسة فى حياة الأطفال الذين يقلدون فى لعبهم آباءهم

وأمهاتهم أو يلعبون لعبة « حرامية وظباط وجمال الملح ... الخ » فنجدهم يؤلفون رواية مسرحية صغيرة تدور حول أبويهم أو عن الحرامية والظباط ثم ينظمون ما يقومون به من حركات أثناء لعبهم ثم يؤدون أدوارهم كالممثلين ، لذا يكون الطفل فى هذه الحالة مؤلفاً ومخرجاً وممثلا فى الوقت نفسه.

أما السيدات والرجال فكل له دور يمثله فى هذه الحياة ، فالوزير الذى نراه فى حفلة رسمية يحيى برزانة ويبتسم بمقدار ويستمع إلى محدثيه فى كثير من الاهتمام ، لا شك فى أنه يمثل دور الوزير كما يمثله أى ممثل على المسرح أو على الشاشة البيضاء . لأننا لا نعلم إن كان هذا الوزير رزيناً فى حياته الخاصة أو مسروراً فى هذه الآونة ليبتسم هكذا للجمهور أو حديث محدثه لا يمله حتى يستمع إليه بكل هذا الاهتمام ؟ !

ومثل آخر : مدير المصرف الذى يدخل فى الصباح مسرعاً إلى مكتبه يحيى من يصادفه بتحية مقتضبة ، ثم يبدأ باعطاء الأوامر ثم لا يلبث أن يثور ويحتد ويهدد موظفيه بالرفت : هذا رجل يمثل دوره فى الحياة وقد تفاجئه فى داره حيث لا داعى لتمثيل هذا الدور ، فتجده من أشد الناس تواضعاً وأكثرهم هدوءاً وأسبقهم إلى فعل الخير . والموظف البسيط يمثل دوراً هو الآخر ، الدور الذى خصته به الحياة ، فهى التى توزع علينا أدوارنا . هذا الموظف الخاضع أمام أوامر رئيسه ، يقابل كل كلمة بـ « حاضر يا افندم » قد يكون من أشد الناس صلفاً وكبراً على ذويه وأصدقائه ... حتى الحب لم يسلم من عبث هذه الغريزة ، فكل المآسى الغرامية منشؤها أننا لا نميز بين الحب الصادق والحب الصادر عن غريزة تمثيلية :

والآن وقد شرحنا خطر هذه الغريزة فى حياتنا الاجتماعية أنقل إليك رأياً آخر من آراء افرينوف فى هذه الغريزة وعلاقتها بفنى المسرح والسينما ، حيث يقول :

« الرجل الذى يعلم أن الحياة قابلة للتغير وأن واجبنا يحتم عليه تغييرها — هو سيد نفسه لا عبدها — وستلوح له الحياة مرحة بسيطة لا كئيبة معقدة ، لأنه هو الذى يتصرف فى تكييفها كما يشاء . ومهمة فنى المسرح والسينما هى إيقاظ هذه العزيمة الخامدة فى نفوس بعض الناس ، وأن يبينوا للملأ قوتها وخطورتها .

المواهب الطبيعية والمواهب المكتسبة

تهبنا الطبيعة مواهب عدة من يوم ميلادنا ، ولكنها لاتوزع هـــذه المواهب بيننا بعدل، بل تحابى البعض وتظلم البعض الآخر بتحديد مواهبه أو بحرمانه كلية من المواهب ، ولكن المواهب ليست كل شيء فى مستقبل الانسان ، فهناك ظروف طارئة قد تغير مجرى حياته ، وهناك التعليم الذى يستعاض به عن المواهب ، هنالك إرادته التى تحثه على التقدم وتهذيب مواهبه الطبيعية الخامدة ، ونبوغ الممثل أو الفنان بوجه عام يتوقف على التوازن الذى يوفق به بين مواهبه الطبيعية ومواهبه المكتسبة بالتعليم أو التجارب ، وإلا أصبح كالأرض الجيدة التربة التى لاتجد من يزرعها . والمواهب بنوعيها الطبيعية والمكتسبة لاتحدد فى صفات معينة ، بل تدل عليها الحساسية والمزاج والذكاء والثقافة . وسأتكلم على كل صفة من هـذه الصفات الأربع لأنها غالباً تستعمل فى غير موضعها فى حديث من يلقون القول جزافا .

الحساسية :

الفنان هو قبل كل شيء إنسان يشعر من احتكاكه بالحياة باحساسات متنوعة ولكنه يشعر بها أكثر قوة ودقة وعمقاً من عامة الناس . ولما كان الفنان الموهوب لديه هذه الحساسية - أقصد الخاصية التى تجعله يشعر بقوة ودقة وعمق الاحساسات المختلفة - فهو يمكنه بدوره أن يشعر الآخرين بها، وهو يعبر عنها بواسطة الفن الذى يحترفه . فقد نمر على شاطىء النيل أمام منظر طبيعى جميل لايسترعى اهتمامنا ، ويمر بعدنا مصور ماهر فيؤثر فى نفسه هذا المنظر فيصوره على لوحة ونرى اللوحة فتهز مشاعرنا،والسبب أن الفنان يحس جمال الطبيعة أكثر منا ، وأنه يعبر عن هذا الجمال بقوة تؤثر

فى نفوسنا وتثير إعجابنا ، وكلنا يسمع الحمام يصدح، ولكن يندر أن يوجد من أتته فكرة تأويل صدح الحمام بما أوله به الشاعر حيث يقول :

رب ورقاء هتوف فى الضحى ذات شجو صدحت فى فنن
ذكرت إلفاً ودهراً سالفاً فبكت حزنا فهاجت حزنى
فبكائى ربما ... أرقها وبكاها ربما أرقنى
ولقد تشكو فما أفهمها ولقد أشكو فما تفهمنى
غير أنى بالجوى أعرفها وهى أيضاً بالجوى تعرفنى

وذلك لأن الشاعر فنان يحس أشياء لايحسها عامة البشر . ولكنه إذا عبّر عنها بالشعر تنال إعجابنا وتهز مشاعرنا .

أما الممثل فيجب عليه أن يحس بعمق الشخصية التى يمثلها ليتمكن بدوره من هز مشاعر الجمهور ، يجب عليه أن يغوص الى أعماق الشخصية التى يمثلها، يجب أن يعيشها ويتألم ويضحك معها .

المزاج .

مزاج الممثل له أثر كبير فى نجاحه ، ويجدر بى أن أذكر الأمزجة المختلفة والصفات التى تلائم كل مزاج .

الأمزجة خمسة : الصفراوى واللمفاوى ، والعصبى والدموى ، أو أى مزيج من مزاجين أو أكثر من الأمزجة المذكورة . فهنالك المزاج اللمفاوى العصبى أو الدموى العصبى الصفراوى ... الخ .

ويختص صاحب المزاج الصفراوى بالقسوة والغيرة والغضب وحب السيطرة . وصاحب اللمفاوى بالخمول والكسل وقابليته للتأثر بآراء الغير . وصاحب المزاج العصبى بقوة الخيال وعدم الثبات والاندفاع والنشاط الوافر وحب الحركة وعدم التبصر وشدة الاحساس . أما أصحاب الأمزجة المختلطة فتكون طباعهم حداً وسطاً للأمزجة المختلفة التى يتكون منها مزاجهم .

وهناك ممثلون من جميع الأمزجة، غير أنه لوحظ أن الممثل ذا المزاج العصبى يكون لديه حظ أوفر فى النجاح عن سواه ، لأن نبوغه متوقف على قوة تعبيره وعلى جاذبية شخصيته وعلى حيويته العظيمة .

الذكاء والثقافة :

كثير من الممثلين تنقصهم دقة الحساسية أو مزاجهم غير عصبى ، ومع ذلك نجدهم موفقين فى حياتهم الفنية متفوقين على أقرانهم ، وهذا يرجع غالباً لحدة ذكائهم أو لثقافتهم الفنية .

لذا يجب على الممثل أن يلاحظ كل مظاهر الحياة بدقة ، فيزور دار الكتب ويقرأ لعظماء الكتاب الروائيين والمسرحيين وعلماء النفس ، ويزور المعارض الفنية والمتاحف ، وأن يختلط بجميع الأوساط جاعلا همه دراسة النفس البشرية والقلب الانسانى بعواطفه وشهواته ، فيلاحظ كل من يصادفهم ويحاول أن يتبين ما يجول بخاطرهم ، وأن يستطلع أسباب حزنهم وفرحهم والدافع لكل عمل من أعمالهم وأن يميز فى حديثهم الاخلاص من التصنع ، وفى الوقت الذى يباشر فيه كشف خبايا النفوس البشرية يعنى بملاحظة نفسه ودرسها ، وهذه الثقافة البسيكولوجية تحتاج إلى ذكاء حاد ، وهل يستغنى الفنان النابغ عن الذكاء ؟ ! ... لأنه مهما كانت تجاربه فى الحياة عديدة فلا يمكن أن يكون قد خبر بنفسه — فى حياته الخاصة — كل الأدوار التى يمثلها على المسرح أو على الشاشة . لذا يعتمد على ذكائه ليسد هذه الثغرة ويعوض هذا النقص

الصفات اللازمة لممثلات السينما وممثليها :

إلى جانب المواهب الطبيعية التى يجب أن تتوفر فى الفنان توجد صفات خلقية وبدنية مهمتها تسهيل مهنة التمثيل على محترفيها ، وهذه الصفات هى :

قوة الذاكرة ودقة الملاحظة :

يجب أن يكون للممثل ذاكرة قوية أو بمعنى أصح ذاكرتان قويتان ، لأن لكل منا ذاكرتين ، ذاكرة تعى التأثيرات البصرية ، وذاكرة تعى

التأثيرات السمعية ، وليس أحب إلى نفس الممثل من أن يحفظ دوره بسهولة وسرعة ، وبخاصة لأن المخرج فى السينما يوزع الأدوار قبل التمثيل بمدة وجيزة ، ولا شيء يثير غضبه أكثر من ممثل لم يحفظ دوره .

وتعد الذاكرة القوية ، من جهة أخرى ، مخزناً للملاحظات التى يمكننا أن نلجأ إليها عند الحاجة . فاذا طلب منك أن تمثل دور « جرسون قهوة » وكنت قد لاحظت لهجة أحد الجرسونات وحركاته فأنك تطبع تمثيلك بروح الصدق التى لا تتوفر — مع الأسف — إلا فى نادرين .

جمال الصوت (الفونوجينى) :

كيف تتكلم أمام الميكروفون ؟ تتكلم كما تتكلم فى الحياة ، ولكن مع مراعاة وضوح مخارج الألفاظ وعدم السير على وتيرة واحدة فى الالقاء مما يدعو إلى ملل السامعين بل « لوّن » صوتك برفعه وخفضه حسب مقتضيات الحوار كما يجرى عادة فى حديثك العادى . احذر اخراج صوتك من أنفك أو حلقك بل دعه يخرج من بين الثنايا العليا بعد ملامسته لسقف الحلق ، وتتوصل إلى ذلك بالتكلم مع خفض الذقن والجبهة إلى أسفل قليلا . ويجب أن يكون جهاز التنفس عند الممثل سليما ، وأن يتنفس بطريقة صحيحة بأن يملأ صدره هواء قبل البدء فى الالقاء . وأنصح من يريد أن يمرن نفسه على التنفس الصحيح أن يستلقى على أرض الغرفة ، ويمد رجليه على استقامتهما ويديه إلى جانبيه ثم يبدأ يتنفس ببطء مع رفع يديه إلى صدره ويعد ثلاثة والهواء مخزون فى صدره ، ثم يخرجه ببطء ويعيد يديه إلى وضعهما الأول ويكرر هذا التمرين عشر مرات كل صباح . ولتمرين الصوت على الطبقات العالية ردد كلمة « آه » AH خمس دقائق وكلمة « بانج » Bang للطبقات المنخفضة (القرار) لمدة خمس دقائق أيضاً ، ويستحسن أن تكون ذا أذن موسيقية تمكنك من إنشاد لحن على أصوله ، وفقاً للعلامات الموسيقية (النوته) ولكن ليس معنى هذا أن تكون مطرباً .

الصحة :

أهم ما يلزم للممثل السينمائى الصحة . فهى التى تهب الجسم رشاقته والوجه رونقه، وهى التى تجعلنا نقاوم التعب والشيخوخة. وممثلو السينما وممثلاتها يخصصون ساعات طويلة لترويض أجسامهم لأن العمل فى الاستديو منهك للأعصاب . فأما أن يعمل الممثل تحت الأضواء الشديدة الحرارة فيقوم (ببروفة) المشهد الواحد عشرات المرات ، أو ينتظر الساعات الطوال حتى يأتى دوره فى التمثيل . وأنصح لضعيفى البنية أن يبحثوا عن مهنة غير التمثيل السينمائى لئلا تكون نهايتهم الانتحار أو النورستانيا كنهاية ماكس ليند وبستر كيتون .

الشخصية الظاهرة :

الشخصية الظاهرة هى بمعنى آخر المظهر الخارجى الذى نستدل به على نفسية الشخص، وقد يخدعنا هذا المظهر لأن كثيراً من الأشرار يدل مظهرهم على الطيبة ، كما أن كثيراً من الفلاسفة والعلماء يدل مظهرهم الخارجى على البله ! ! لكن فى السينما يجب أن يدل المظهر الخارجى للشخص على نفسيته بوضوح وجلاء ، فأن كان شريراً فيجب أن يرتسم الشر على سيمائه وتكوين جسمه ، وهكذا اختص ممثلو هوليود بأدوار يعرفون بها . فمارلين ديترش وجريتا جاربو تمثلان المرأة الجبارة التى تستهوى الرجال وتجعلهم أذلاء رهن إشارتها ، واريك فون ستروهيم يمثل أدوار الرجل المستهتر ، وولاس بيرى يمثل أدوار الرجل الذى يجمع بين القسوة وطيبة القلب ، وادولف منجو يمثل أدوار الرجل البارد العاطفة، ووليم باول الرجل المهذب (جنتلمان) الذى يستهوى النساء بظرفه ، وكلارك جيبل الرجل الخشن الذى يقهر النساء بخشونته. أما شارلى شابلن فقد جمع فى شخصيته الفذة بؤس الضعفاء والعاطلين فى هذا العالم مما يدعو إلى السخرية والاشفاق معاً .

التعبير بملامح الوجه .

ملامح الوجه هى التى تؤكد الشخصية الظاهرة ولكن لا أحد يفكر فيما تدل عليه ملامح وجهه . فالملامح تدل على جنسه ، على سنه ، على ذكائه أو غباوته ، على صحته أو أمراضه : كل جزء من الوجه له نصيبه فى التعبير : الشعر ونوعه ، عرض الجبهة ، شكل الأنف والذقن ، شكل الشفاه وسمكها ولاسيما شكل العيون ولونها وبريقها ، لأن العيون هى مركز التعبير فى الوجه ، فالعيون المعبرة المتحركة ذات النظرة النفاذة المملوءة بريقاً هى كنز ثمين لممثل السينما ، أقول العيون المعبرة لا العيون الكبيرة الواسعة ، حتى أن السر فى نجاح وليم هارت وسيسو هايا كاوا وجريتا جاربو فى أنهم يقتصرون فى تعبيرهم على عيونهم فقط ، أما عضلات الوجه فيجب أن تكون مرنة ليسهل على الممثل رسم العواطف بواسطتها ، ولكن يجب أن تتفق العاطفة المرتسمة على وجهه مع العاطفة التى يفكر فيها ، لا أن تخالفها ، فكثيراً ما رأينا هواة يذرفون الدموع بينما عضلات وجوههم متقلصة مما يدعو إلى الاغراق فى الضحك ، وبالاختصار يجب على الممثل السينمائى أن يكون متسيطراً على عضلات وجهه ، وعلى حركاته وعلى صوته وعلى فكره وعلى أعصابه وأن يلزم فى حياته الخاصة السكينة والهدوء والابتسام .

جمال الصورة (الفوتوجينى) .

لا يتوقف جمال الصورة فى السينما على جمال الشخص نفسه ، لأن التصوير يغير الملامح ، يجمل بعضها ويقبح البعض الآخر ، ولكى تعلم إن كان وجهك يبدوَ جميلا فى السينما أم لا ، إذهب الى مصور فوتوغرافى ودعه يصورك على ضوء مصباح قوى (رفلكتور) ثم يعطيك الصورة دون تصليح « رتوش » وكلمة فوتوجينى لاتدل على جمال الصورة فى السينما فقط ، ولكن أيضاً على مرونة عضلات الوجه فى التعبير عن العواطف المختلفة . فالوجه الفوتوجينيك هو الوجه الجميل المعبر على الشاشة البيضاء .

جمال الوجه .

الجمال من أسباب نجاح الممثلة والممثل فى عالم السينما ، غير أنه ليس للجمال معيار مضبوط ، ذلك أنه ليس بالشىء الملموس ، بل هو شعور نحسه أمام شخص أو شىء مدفوعين بميولنا الشخصية ومؤثرات خارجية تجذبنا نحوه . فالمرأة التى تلوح جميلة فى الطريق بالأصباغ التى تطلى بها وجهها لايمكن أن تلوح كذلك على الشاشة البيضاء لأن عدسة (الكاميرا) تكبر العيوب الصغيرة . ولو أن هنالك إخصائيين فى فن التنكر (مكياج) يفعلون المعجزات بالأصباغ فيخلقون من امرأة فى الأربعين فتاة فى العشرين ، ولكن هذه العملية لا تجرى إلا للممثلات القديرات اللواتى يتعذر استبدالهن بمن هن أصغر سناً .

جمال الجسم واعتدال القوام .

جمال الجسم واعتدال القوام عند الرجل هو التناسب بين أعضاء جسمه ونمو عضلاته نمواً كاملا . وهذا مايسعى الى تحقيقه الرجل الرياضى . بينما هو عند المرأة شرط أساسى من شروط جمالها . ولا تجرؤ السينما على إظهار جمال الأجسام كفى التصوير والنحت . لأن قلم الرقابة واقف لها بالمرصاد ، فيلجأون الى حيل شتى: منها إظهار ساق امرأة عارياً من ثنايا ردائها (الكيمونو) وجعل ملابس الممثلات اللواتى يقمن بأدوار النساء المغريات ملتصقة بأجسادهن ، تفصح عما تحتها بشكل مثير أكثر مما لو كانت هذه الأجسام عارية . أما الرجال فيسمح لهم أن يظهروا عارين حتى وسطهم كما هو الحال فى حلقات الملاكمة والمصارعة ، وعلى كل حال فجمال الأجسام واعتدال القوام ضروريان لممثلى السينما وممثلاتها . يجب أن يسعوا اليهما ويحتفظوا بهما بالتمرينات الرياضية والغذاء الخاص مما سنتكلم عنه فى حينه. واليك أطوال بعض الممثلات الشهيرات وأوزانهن :

ماری بيكفورد وهى أقصر الممثلات وأقلهن وزنا . طولها متر و ٤٠ سم وتزن ٤١ ك ج .

جون كراوفورد طولها متر و٦٠ سم وتزن ٥٥ كج ويعد طول الأخيرة ووزنها مثلا أعلى للنجوم . أما جريتا جاربو فطولها متر و ٦٥ سم . وليليان تشيان وهي أطول ممثلة طولها متر و ٧٠ سم.

ويستحسن أن تكون الفتاة متوسطة الطول « متر و ٦٠ سم » حتى لا تلوح أطول ممن يمثل أمامها دور الفتى الأول . أو تلوح كالطفلة الصغيرة إلى جانبه . أما المثل الأعلى لطول الرجال وأوزانهم فهو « متر و ٧٥ سم » و٧٥ كـ ج .

نصائح :

كن رشيقاً وكونى رشيقة ! لأن السينما تتطلب من ممثليها وممثلاتها الرشاقة، تتطلب منهم ومنهن القيام بمئات الحركات أثناء التمثيل : القفز بخفة ، الوقوع بطبيعة ، الانحناء بلباقة ، النهوض ، التسلق : . . . الخ . ولا أريد أن أتعرض هنا لبعض الأدوار التي تحتاج إلى مهارة بهلوانية كالأفلام التي كان يمثلها ريشار تلمدج . وإذا علمت أن أهم ما يطلبه المخرج من الممثل هو أن يعرف كيف يمشى لأدركت قيمة الرياضة البدنية لدى ممثلى السينما ولا داعى لأن أقول إن على ممثل السينما ألا يكون له « كرش » أو « مقوس الظهر » وأن يبذل جهده لأزالة هذين العيبين بالتمرينات الرياضية والتدليك . ويجب عليه أن يعنى بنظره ، لا لكون السينما لا يمثلون فيها بالنظارات ، بل لان الأضواء القوية تؤذى العيون والجفون ، فيجب أن يتحصن الممثل من هذا الخطر بعمل كاسات عين بمحلول البوريك فى كل صباح ومساء وأن يلبس منظار شمس أسود اللون حينما ينتهى من التمثيل ويضطر إلى البقاء داخل الاستوديو تحت الأنوار .

أما الأسنان فيجب أن تكون سليمة بيضاء ، لأنه إذا ظهرت للممثل أو الممثلة صورة مكبرة تملأ الشاشة يبتسم فيها وكانت إحدى أسنانه «مسوسة» لظهر هذا التسويس بحجم هائل كالبقعة السوداء . فأذا كنت ستمثل فى السينما

فاذهب إلى طبيب أسنان ودعه يعالج لك أسنانك ، واحذر أن تركب « طربوشاً » ذهبياً لسن من الأسنان الظاهرة لأنها تظهر على الشاشة كأنها مخلوعة . ثم يجب عليك بعد ذلك أن تواصل زيارة طبيب الأسنان كل ثلاثة أشهر وأن تنظف أسنانك بعناية تامة بعد كل وجبة. وأخيراً يجب أن تكون ملماً بكثير من الألعاب الرياضية كالسباحة والتجديف وقيادة السيارات والتنس والبلياردو والملاكمة والمصارعة والرقص — الأفرنجي طبعاً !! .

كيف تعرف نفسك

وتستغل مواهبك وتنمى مداركك التمثيلية

كيف تعرف نفسك ؟ :

« اعرف نفسك بنفسك » حكمة قالها سقراط ، وهى نصيحتى لكل من يريد أن يحترف التمثيل السينمائى ، لأن أول مرة تظهر فيها على الشاشة تعطى فكرة ثابتة عنك إما حسنة وإما سيئة . وهذه الفكرة تلازمك طوال حياتك الفنية فتكون سعداً أو نحساً عليك . وكثير من الممثلين الخاملى الذكر لم يتقدموا خطوة واحدة من جراء فكرة سيئة كونت عنهم فى أول فيلم ظهر لهم . فقبل أن تعرض نفسك على مخرج يجب أن تقدر نفسك بنفسك قدرها الحقيق : فتعرف من أنت ؟ وما تريد أن تعمله ؟ والذى يمكنك أن تعمله؟ !

من أنت ؟ . . . إذا ألقيت هذا السؤال على أى شخص فسوف لا تظفر منه إلا ببعض البيانات التى تكفى لاستخراج جوازات السفر، فأنه يجيبك أن اسمه فلان وعمره كذا سنة وأنه رعية مصرية وأن مهنته . . . . .إلى آخر البيانات التى لا تفيدك فى التعرف إلى شخصيته الحقيقية. كثيرون من يجهلون شخصيتهم الحقيقية لأنهم لا يهتمون بذلك فيعيشون فى شبه تبلد وخمول ذهنى يتمتعون بلذات الحياة. وهم يعجبون ممن ينبههم إلى أن لهم شخصية أخرى غير شخصيتهم مجهولة منهم، وهذه الحالة مألوفة فى وسط العمال والتجار والموظفين ورجال الجيش ، وهم لا يضيرهم هذا الجهل ، فليست ثمة فائدة تعود عليهم من معرفتهم لأنفسهم. لكن الحال تختلف مع الكتاب والفنانين والفلاسفة والممثلين على الأخص ، حيث أن مهمتهم وصف الطبيعة البشرية والتعمق فى دراستها. فاذا أردت أن يكون جوابك صحيحاً على سؤال من أنت ؟ فيجب أن يكون هذا الجواب مستنداً إلى دراستك لنفسك من الوجهتين

الجسمانية والعقلية ، وأن تكون شجاعاً صريحاً مع نفسك وتعترف بعيوبك ونقائصك . ولا داعى لأن تخدع نفسك بنفسك . وبعض العيوب الجسمانية كانت بركة على أصحابها، فضخامة فاتى وسمنته وكبر أنف دورانت سببت لهما الشهرة، وكذا قبح مارى دريسلر وبولى موران وهؤلاء جميعاً يستعيضون عن كمال الأجسام وروعة الجمال بمقدرتهم الفنية .

فعليك ياسيدتى أن تنظرى فى مرآة، وحاولى أن تختارى لنفسك الشخصية التى تتفق مع ملامح وجهك وتكوينك الجسمانى بأن تقارنى بين شكلك وشكل من تعرفين من الممثلات الشهيرات فى عالم السينما. أما أنت يا سيدى فقم بنفس هذ الاختبار ولكن اعلم إن كنت ممن يرشحون أنفسهم لأدوار الفتى الأول أن الجمال لا قيمة له إن لم يكن متحلياً بشخصية قوية جذابة ، شخصية تجعل كل فتاة تراك على الشاشة تعرف فيك الرجل الذى يمكنها أن تعتمد عليه وتحبه .أما الشاب المخنث الفاتر الهمة فلا يصلح مطلقاً لأن يكون ممثل سينما .

والآن كيف تعرف خبايا نفسك :

لا توجد مرآة تعكس ما فى النفوس ! أنت وحدك يمكنك أن تلاحظ نفسك . استعد ذكرياتك ولا شك فى أنك تحتفظ من أيام صباك بعادات لم تفارقك برغم تقدمك فى السن ، وتعد هذه كأساس حياتك النفسية وكذا العادات التى ورثتها عن أهلك تسهل عليك معرفة نفسك . أما التطور العقلى الذى طرأ عليك من أيام صباك وهو نتيجة للحوادث التى مرت بك أثناء حياتك والأوساط الاجتماعية التى عشت فيها والأمراض والانفعالات المختلفة التى شعرت بها خصوصاً فى زمن المراهقة العصيب . ثم يأتى بعد ذلك المهنة التى احترفتها ووقائعك الغرامية وعلاقتك بالأفراد ، كل هذا أثر فى شخصيتك وجعل منك الشخص الذى هو أنت الآن .

هذا الاختبار يلوح صعباً فى أول الأمر ولكن سوف ترى مع قليل من الانتباه أنك ستكشف خبايا نفسك وستتعرف إلى شخصيتك الحقيقية

ولكن واجبك فى هذا الاختبار النفسى أن تكون دقيقاً . واعلم أن الاعتراف بالضعف من دلائل قوة الذكاء وهو الأساس فى تربية الفرد لنفسه ، وفى الواقع ليس هناك ضعف خلق إلا ويمكنك التغلب عليه بقوة ارادتك، واليوم الذى تعرف فيه بدقة ما ينقصك، هو نفس اليوم الذى يمكنك أن تبدأ فيه بمعالجة هذا النقص .

كيف تستغل مواهبك :

الآن وقد عرفت نفسك على حقيقتها تأتى مرحلة اختيار الدور الذى يلائم حالتك الجسمانية والعقلية والذى يوافق ذوقك وميولك . والآن يجب أن تقوم بمجهود آخر حتى لا تخدع نفسك مرة أخرى ، فمن الجائز أن يقودك ذوقك وميولك إلى دور لا يتفق وقدرتك الفنية . نفرض أنك تريد أن تصير ممثلا هزلياً وأنك تشعر برغبة قوية تدفعك لهذا النوع من التمثيل، بينما مواهبك الفنية لا تؤهلك إلا لأدوار الفتى الأول . ونفرض أنك تريدين تمثيل أدوار النساء المغريات برغم أنك رقيقة الشعور هادئة النظرات فتية الوجه مما يؤهلك لدور الفتاة البريئة . والأستديوهات مملوءة بالممثلين والممثلات الذين انتهت بهم الحال إلى احتقار أنفسهم لأنهم لم يستمعوا النصح الناصحين فى اختيار الأدوار اللائقة بهم بل خدعهم غرورهم . وفى الواقع إن اختيار الممثل للدور اللائق به هو أدق وأحرج لحظة فى حياته الفنية إذ يتوقف عليها نجاحه أو سقوطه .

والسينما غنية بشخصياتها فى النوعين الجدى والهزلى ، فبتحليلك لشخصيتك تكتشف الشخصية التى يمكنك أن تمثلها على الشاشة البيضاء . أتظن أن شارلى شابلن اكتشف شخصيته مصادفة ؟ كلا ، تأثر شارلى منذ حداثته من رؤية البؤساء الذين صادفهم فى حياته ووجد فيهم الشخصية التى تتفق مع شخصيته الحقيقية .

كيف تنمى مداركك التمثيلية :

كما أن عازف البيانو يحتاج إلى مرونة فى أصابعه ، وكما أن المصور يحتاج إلى نظرة دقيقة فى معرفة نسب الأحجام والألوان، وكما أن الشاعر يحتاج إلى معرفة التشبيه والاستعارة والكناية وعلم العروض ، كذلك يحتاج الممثل إلى السيطرة على نفسه ليكيفها كما يشاء كالآلة الموسيقية فى يد العازف .

فالممثل خالق يستمد قوته من نفسه . فجسمه ووجهه وأعصابه وحواسه هى كالأوتار، والممثل القدير هو الذى يحسن العزف على هذه الأوتار . ومن هنا الحاجة الماسة للممثل أن يحكم نفسه حتى لا يفقد توازنه، والسر فى القوة البشرية التى يسميها الانجلو سكسون السيطرة على النفس Self Control منحصر فى تقوية الارادة، ولذا كان الممثل مطالباً بتهذيب وتقوية ارادته حتى يصبح سيد نفسه، وعليه أن يطبق ذلك عملياً فى حياته اليومية ، كأن يعين لنفسه ساعة يستيقظ فيها ويحدد دقائق يلعب فيها تمارين رياضية ليقوى جسمه فيبدأ بالتمارين السهلة متدرجاً إلى الصعبة ويعود نفسه على بعض الفضائل كالصدق وحب الغير وانكار الذات والتواضع ، وكذلك تقوى ارادته فى الوقت الذى يقوى فيه جسمه وأخلاقه .

والحياة اليومية هى مورد لا يفنى للدراسات والملاحظات . أنظر إلى الناس كيف يعيشون وكيف يفكرون ، ثم كيف يقومون بأعمالهم ، لن تجد اثنين يتشابهان : كل — من الحقير إلى العظيم — له أطماعه ورغباته وأحزانه وعاداته وطريقة خاصة فى التعبير . فعلى هاوى السينما أن يتكهن بما فى نفوس الناس الذين يصادفهم وأن يدوّن فى كراسة ملاحظاته عليهم : على لهجتهم ، على حركاتهم ، على ملامح وجوههم وهكذا يحصل على مجموعة وافية من الشخصيات المختلفة تفيده فى معترك حياته الفنية . ومن المحتمل أن يشعر أثناء ملاحظاته باستلطاف غريزى لشخص، وأن يكتشف بينه وبينه تشابها فى العقلية والميول وهذا الاكتشاف يهديه إلى اختيار الشخصية التى

توافقه فى عالم التمثيل السينمائى ، وفى الوقت الذى يعنى فيه بدراسة الغـــير وملاحظتهم يهتم الهاوى بملاحظة نفسه ودراستها . وليوجد لنفسه مثلا أعلى يسعى دائماً للوصول اليه وليعلم أنه لا يوجد ضعف أو فشل أمام المثابرة وقوة العزيمة، وعلى الهاوى أن يثقف نفسه ثقافة سينمائية صميمة وأن يهتم بكل شؤون السينما فى العالم، ويجب عليه أن يعرف أهم الأطوار التى مر بها تاريخ السينما . وأن يعرف تراجم أهم رجالها ، فمن العار أن تجهل من هو ستروهيم أو ماموليان ، وأن يقرأ المجلات السينمائية الشهيرة وأن يداوم على زيارة صالات العرض ، لأنه بمشاهدته للممثلين والممثلات وهم يقومون بأدوارهم يعرف سر مهنتهم وقواعد فنهم . ولـكن لا تذهب إلى السينما لتلهو كأغلب الناس ، بل لتتعلم . شاهد الأفلام وأنت منتبه الحواس ، لأن السينما أحسن مدرسة عملية للهواة .

كيف تستفيد من مشاهدة الأفلام

أولا : أى الأفلام تختار ؟!

فى كل أسبوع تعرض أفلام عدة تختلف فى قيمتها وقوتها ، خصوصاً إذا لم يكن فى مقدورك مشاهدة أكثر من فيلم أو فلمين كل أسبوع . . . ستقع فى حيرة من دون شك ، لأن الاعلانات المبالغ فيها التى تعنى باذاعتها الشركات السينمائية بالاشتراك مع صالات العرض لا تمكنك من التفريق بين الأفلام القيمة والأفلام التافهة . شيئان يمكنك أن تقدر بهما قيمة الفيلم ؛ اسم المخرج وأسماء النجوم والكواكب الذين يمثلون فيه ، ولكن احذر الأسماء الضخمة التى يطلقونها على الأفلام الضعيفة الاخراج السخيفة الموضوع ، وهى كثيرة للأسف . ولما كانت التحف الفنية نادرة ، فشاهد الأفلام العادية التى تخرجها الشركات المصرية والأمريكية والفرنسية والألمانية،وحاول أن تعرف خصائص كل شعب فى طرق اخراجها ، وتفهم جيداً روحه الفنية محصياً مميزاته ونقائصه . وإن كان لديك من المال ما يساعدك على الاكثار من مشاهدة الأفلام فشاهد الأفلام الضعيفة أيضاً — فهى التى تربى فيك روح النقد الصحيح أكثر من الأفلام المتقنة التى قد يستعصى عليك فهم الكثير من حيلها الفنية . أما شغلك الشاغل وأنت تشاهد الفيلم فهو أن تقدره أولا تقديراً إجمالياً وان تحلله من الوجهة الفنية . فاذا كان الفيلم من إخراج سترنبرج أو بابست أو رنيه كلير أو لوبتش . . الخ فتفهم روح هذا المخرج وأسلوبه الخاص فى الاخراج الذى يميزه من سواه من المخرجين . فاذا فهمت روح عظماء المخرجين يمكنك بعد ذلك أن تعرف التأثير الذى أحدثوه فيمن هم دونهم من المخرجين الذين اتخذوهم قادة لهم ـ فى النواحى الفنية والفكرية ـ وهنالك بعض المشاكل

الاجتماعية ستلوح لك أكثر وضوحاً وجلاء عند ما تراها على الشاشة بعد أن تكون قد قرأت عنها المؤلفات العديدة لكبار الكتاب والفلاسفة. وهنا تتضح لك الطريقة الخاصة السهلة التى تلجأ اليها السينما فى التعبير بشكل يعجب به المثقفون ولا يغلق على عامة الشعب .

ثم يأتى دور التمثيل ، وهو ما يهمك . اجتهد أن تميز بين التمثيل المتكلف والتمثيل الصادق . وهذا شىء يتوقف على حساسيتك ، فاذا شعرت أن الممثل يتكلف فحاول أن تعرف السبب . وإذا لاحظت الممثلين فى أفلام عدة يعملون تحت إدارة مخرجين مختلفين لأدركت أسباب نجاحهم أو سقوطهم . ولأدركت أن البعض يمثل دون حرارة ، لأنه يقوم بدور لا يتفق مع شخصيته ، وأن البعض الآخر هو آلة تحركها يد المخرج القدير . مثال ذلك مارلين ديتريش والمخرج سترنبرج . وآخرون لديهم مواهب فنية عظيمة ينقصها المخرج القدير ليستغلها .

ثم حاول أن تدرس الأدوار كلا على حدة ، خصوصاً التى تتفق مع شخصيتك . لاحظ بدقة الطرق التى يستعملها الممثل ليكون صادقاً فى تمثيله فيهز مشاعرنا . حاول أن تفهم لماذا قام الممثل بتمثيل دوره بطريقة معينة دون أخرى . وتخرج من ذلك كله إلى سؤال نفسك بعض الأسئلة عن الممثلين الذين تعنى بتحليلهم ... ما الذى كنت تفعله لو كلفت بتمثيل دور البطل الذى شاهدته ؟ كيف كنت تعبر عن عواطفك فى مواقف الفيلم المختلفة ؟ .

وإذا فرض وعهد اليك باخراج ذلك الفيلم هل كنت تختار نفس البطل الذى مثل فى الفيلم ؟ أو كنت تختار ممثلا آخراً أليق منه للدور ؟ ومن هو هذا الممثل ؟ واجتهد أن تستنبط أسئلة كثيرة على هذا النمط تساعدك على فهم السينما بوجه عام وحرفة الممثل بوجه خاص

طرق التعبير فى التمثيل السينمائى

التعبير فى التمثيل السينمائى لا يتوقف على العاطفة المرتسمة على ملامح الوجه فقط ، بل على وقفة الممثل والأوضاع التى يتخذها جسمه حتى ولو كان ظهر الممثل للجمهور . والآن نبدأ بدرس ملامح الوجه والتعبير بواسطتها .

أى عاطفة من العواطف البشرية تنشأ فى الفكر ، والفكر يوردها إلى المركز العصبى أى إلى المخ ، والمخ يصدر أمره إلى ملامح الوجه لتتخذ الشكل الملائم لهذه العاطفة وذلك بواسطة الأعصاب .

هنالك أشخاص جامدون لا يتأثرون بسهولة ولا ترتسم على محياهم العواطف بوضوح ، هؤلاء لا يصلحون للسينما إلا إذا طلبوا ليمثلوا دور رجل جامد العاطفة بارد الاحساس كطبيعتهم فى الحياة . والآن لنتكلم عن مراكز التعبير فى الوجه وهى ستة : الجبهة ، الحواجب ، العيون ، الجفون ، الأنف ، الفم .

ا ــ الجبهة : وترتسم عليها التجاعيد بسهولة تساعد كثيراً على تحديد العاطفة المطلوبة والجبهة الوضاحة التى ليست بها تجاعيد تدل على الهدوء والسرور والانشراح والجبهة المعقدة التى بها تجاعيد تدل على الحقد والغضب والانتقام وفكرة القتل والتصميم على أمر ، أو قوة الارادة فى تنفيذ أمر . . . . . الخ

ب ــ الحواجب : لها أهمية عظيمة فى التعبير حتى إنه فى حالة هدوء الوجه وجموده إذا تحركت الحواجب وحدها تغير التعبير ، كن مسروراً تجد حواجبك ترتفع قليلا وتتجه نحو الصدغين . كن مهموماً تجد حواجبك تقترب من جهة أعلى الأنف وتكون تجعيدتين . .

ج — العيون : مرآة الفكر وبهما مغناطيسية اعترف بها العلم ، ومنهما تشع موجات الحب أو البغض أو الغضب أو الحقد إلى آخر سلسلة العواطف البشرية . فبتحريكهما واخفائهما أو اظهارهما من بين الرموش والجفون يمكننا التعبير عن مختلف العواطف ، ولكن لا يوجد انسان يمكنه أن يلقنك كيفية التعبير بواسطة عينيك إذا كنت لا تقدر بنفسك على ذلك .

د — الجفون : وهي مستقلة بعضها عن البعض، فجفن العين اليمنى يمكنه أن يبقى مقفولا بينما جفن اليسرى يظل مفتوحاً أو بالعكس ، وفضلا عن ذلك فالجفون حجاب يحد من قوة النظرة وفتحة العين وحسبهما أهمية هاتان الصفتان

هـ — الأنف: وهو لا يتحرك منه سوى الجزء الأسفل عند الفتحتين... ولما كانت هذه الحركة ضئيلة وغير واضحة عند أغلب الناس كانت أهميتها فى التعبير محدودة .

و — الفم : خلق الله الفم للكلام وللأكل، ولذا أكثر من العضلات المحيطة به حتى يمكنه أن يأتى بمختلف الحركات ، فالشفاه تفتح وتقفل وتطول وتقصر، والفك الأسفل ينخفض ويرتفع ويتحرك إلى اليمين وإلى اليسار . والفم مركز مهم من مراكز التعبير فى الوجه حتى عبر بعضهم عن الدهشة بقوله (فغرفاه) .

والآن حاول أن تدرس عضلات وجهك أمام المرآة لتعرف من بينها تلك التى تتحرك بسهولة أو التى تتحرك بصعوبة لتمرنها بتحريكها كما تمرن عضلات جسمك بالرياضة البدنية فتكتسب مرونة ورشاقة.

العواطف

الحياة البشرية ماهى — من المهد إلى اللحد — إلا مجموعة من العواطف المتباينة، والتعبير هو إظهار هذه العواطف . وقوة التعبير أو ضعفه يتوقفان على طبيعة الشخص نفسه . ولما كان الممثل فى حاجة إلى المألوف منها فقط

فنحن نترك له مهمة حصرهـا وجمعها . والآن أعطيك مثلا على تدرج العاطفة . . . تخيل شخصاً أمامك خلف المرآة التى تنظرفيها ، وأن هذا الشخص يكلمك وأنت تصغى اليه ، تخيل أن كلامه فى بادىء الأمر يثيرك وبعد اندهاش لاتهامه اياك يتملكك الغضب فالحنق فالغيظ . كيف تعبر بملامح وجهك عن كل هذا ؟

أولا — يجب أن تنظر فى المرآة بعدكل عاطفة حتى تدرس ملامح وجهك كما سأبينه لك فى التقسيم التالى .

السكون : الفم منفرج الشفتين قليلا والجفون نصف مقفلة : فالفم يعبر عن الاندهاش والنظرة محتجبة تدل على السكون والانصات لعدوك

الاندهاش وبدء الغضب : لو أنك تريد أن تعبر عن الاندهاش فقط لفتحت فاك أكثر من ذى قبل ، ولكنك غضبان فى الوقت نفسه فستضم شفتيك بينما تفتح جفونك فتظهر نظرتك ، وحواجبك ستنعقد قليلا قليلا مكونة تجعيدتين فوق أعلى الأنف .

استمرار الغضب : تعبيرك سيزيد قوة ، أنت تضغط الآن على فكيك وقد تقلص الجزء الأسفل من أنفك ، ولمعت عيناك الثابتتان من تحت حواجبك

قمة الغضب : قوة التعبير الآن بلغت منتهاها ، فالنظرة الآن شديدة اللمعان ، وعيناك شديدتا الانفراج ، وحواجبك مرفوعة إلى أقصى ما يمكن أن تصل اليه

والآن أطلب منك أن تقوم بهذا التمرين أمام المرآة وأن تقوم بسواه معبراً عن عواطف مختلفة . وليكن رائدك فى التعبير دائماً أن تبدأ من المبالغة إلى البساطة ، والبساطة هى الصدق فى التعبير . واعلم أن الغضب الذى تكلمنا عنه يختلف باختلاف الأشخاص ، فغضب الرجل المهذب يختلف عن غضب السوقة ، عن غضب السكير ، وأنت مطالب أن تعبر عن كل هذا لا فى الغضب فقط ، بل فى شتى العواطف . وأخيراً عندما تتقن عاطفة من العواطف حاول أن تؤديها من غير الاستعانة بالمرآة .

الحركات

أنظر حولك ترى الناس يأتون كافة حركاتهم ببساطة ، إلا بعض الشواذ وهؤلاء لا يقاس عليهم .

لقد مضى العهد الذى كان الممثل يرفع ذراعيه مشيراً إلى الباب عند ما يطرد خصمه ثم يقول « اخرج يا سيدى ! » أو يشير بأصبعه إلى مقعد ويقول لزائره « تفضل يا سيدى » . الاخراج الحديث يلجأ إلى بساطة الحركات ، حتى إن الممثلين لايحركون أذرعتهم إلا عند الحاجة القصوى .

ومن الغريب أن الهاوى عند ما يقف أمام الكميرا يفقد كل توازن، فتراه لا يعرف كيف يفتح أو يقفل الباب وتراه يصطدم فى الأثاث ، لأنه يتعمد ألا يكون طبيعياً، مع أن التمثيل السينمائى هو الطبيعة عينها وأكثر الهواة لا يعرف كيف يقف . والطريقة بسيطة :

قف واجعل قدميك على شكل (٧) لكن بدون أن تلصق كعبيك، بل قدم قدمك اليسرى قليلا إلى الأمام . والآن هب أنك واقف فى غرفة وظهرك للباب ثم فتح الباب ودخل شخص تريد أن تتبينه . أنت واقف كما أفهمتك الآن . قدم قدمك اليسرى قليلا ولف على كعب قدمك اليمنى ثم أخر قدمك اليمنى إلى الخلف تجد نفسك مواجهاً للباب دون أن تتحرك من موضعك . والآن تخيل أن عدة أشخاص هاجموك من نواحى مختلفة وعليك أن تواجههم الواحد بعد الآخر . حاول أن تكرر الحركة التى شرحتها الآن ولكن بسرعة وستجد — إذا كنت ممن يتقنون الرقص الافرنجى — أنها نفس حركة رقصة الفالس . ونصيحتى للهاوى الذى يكثر من الاشارات بذراعيه أن يتناساها ، سيكون ذلك صعباً فى بادىء الأمر إلا أنه بشىء من قوة الارادة يصل حتما .

الأيدى

الأيدى لها لغتها وتعبيرها ... تخيل رجلا يغرق ويده فقط هى الظاهرة على صفحة الماء ألا تجد فى اشارة أصابعه ما يكفى لادراك المأساة . وهذا اللص المختفى وراء الستار ويده تحاول أن تسرق عقداً من اللؤلؤ من فوق مائدة ستعبر لك يده عن التردد والتصميم والبطء والسرور بملامسة العقد الخ . ويد الأم التى تداعب شعر طفلها الصغير ألا توحى إليك الحنان بأجلى معانيه . ويد الشاب التى تبحث عن يد حبيبته فتجدها وتضغط عليها فى رفق ، ألا ترى فى ذلك ما هو أبلغ من المكاشفة بالغرام التى تكون غالباً ممجوجة ؟ أنظر إلى المدخنين وطريقة مسكهم للسجائر ، هذه تدل غالباً على شخصيتهم . فالرجل الارستقراطى له طريقة فى مسك سيجارته غير طريقة العامل البسيط . حاول من الآن أن تمرن يديك كما مرنت عضلات وجهك .

المشيـــــة

امش معتدل القامة، ورأسك مائلا قليلا إلى الخلف،احتفظ دائماً بثبات جذعك ووسطك فلا تحركهما واجعل كتفيك متجهين إلى الخلف . لا تهتز ولا تمايل فى مشيتك ،وبالاختصار امش بطبيعة لا تشوبها صلابة الجمود ولا رقاعة المخنثين ولا وقاحة المجرمين . وعند ما تتقن مشيتك حاول أن تقلد مشية شخصيات مختلفة . لاحظ الفلاحين والنوتية والعمال ، تتبع السكارى وراقبهم فقد تكلف بتمثيل أحد هذه الأدوار . تخيل الآن أنك مريض وأنك فى دور النقاهة وتحاول بالصعوبة أن تمشى من سريرك إلى كرسيك . حاول أن تمثل هذا الدور،ثم تخيل الآن أنك جريح أصابتك رصاصة وأنك تحاول أن تدرك الباب لينجدوك ، والآن حاول أن تجد مثل هذه المشاهد ومرّن نفسك على تمثيلها فهذه أمثل طريقة لتنمية مداركك التمثيلية .

ملابس الممثلين والممثلات

الجمال وفن التجميل :

من مساوىء المدنية أن الجمال الطبيعي لايسترعى نظرنا بقدرمانهتم بالجمال الاصطناعى . فجمال الأجسام لاتلمحه إلا من خلال الثياب كما أن جمال الوجوه لاتدركه إلا من خلف الأصباغ وقليلون هم من يعجبون بجمال الريفية والقروية ويستملحون جمالها الفطرى وثوبها الفضفاض . وممثلة السينما من هذه الوجهة ينبغى أن تكون المثل الأعلى فى فن التنكر وموضة الفساتين حتى يكون لها معجبات من بنات جنسها اللطيف علاوة على المعجبين من الجنس الخشن . والسينما كانت دائماً مصدراً للموضة. مثل موضة الحواجب المحلوقة ولون الجلد النحاسى والشعر البلاتينى . . . ويجب على الممثلة ألا تقنع بجمالها الطبيعى بل تسعى دائماً أن تلوح أكثر جمالا فتتقن فن التنكر وتعرف كيف تختار ملابسها وكيف تنتقى لشعرها « التسريحة » اللائقة به . وكم من ممثلة دميمة فى الطبيعة أمكنها أن تخلق من نفسها شخصية أخرى تجذبنا بجمالها لأتقانها التنكر وحسن ذوقها فى اختيار الملابس . والفستان يجب أن يظهر جمال السيدة التى ترتديه وأن يفصح عن بعض مظاهر جمالها المستور ، والسينما أول من ابتدع موضة الفستان الضيق الذى يكشف عما تحته كلباس البحر تماماً وذلك فى العهد الذى كانت فيه موضة العصر ارتداء الفساتين الفضفاضة ، وخياطة الفساتين فن ، والخياطة فنانة يجب عليها أن تعرف كيف تظهر جمال السيدة التى تصنع لها الثياب ، وكيف تعالج عيوبها الجسمانية . ففستان الطويلة يختلف عن فستان القصيرة ، وفستان النحيفة يختلف عن فستان السمينة . وبراعة الخياطة هى مقدرتها على أن تهب الجمال لمن ينقصه بطريقة تفصيلها ونوع (الكلفة) التى تستعملها من دنتلا أو

فراء الخ . أما القبعات والأحذية والقفافيز والفراء والحلى ، وحتى الملابس الداخلية فيجب أن تكون موضع اختيار دقيق حتى يؤلف من مجموعها الأنسجام التام المنشود من ارتدائها .

أناقة الممثلين :

أصبح ينظر إلى ممثلى السينما فى العصر الحاضر نظرة إكبار وتقدير ، وذلك بفضل الاعلانات الضخمة والبروباجندا النشطة التى تثار حولهم ، حتى صرنا ننظر اليهم كأنصاف آلهة أو كأبطال الميثولوجيا وكان من جراء ذلك أن اهتم الممثل السينمائى بملابسه وبمظهره الخارجى ، حتى يستبق إعجاب المقدرين لنبوغه والمعجبين به . وملابس ممثلى السينما لاتتعدى الألوان الثلاثة الآتية : اللبنى والرمادى والكحلى : حتى أن أكثرهم تجد لديه ثلاث بدل رمادية . واحدة فنلا ، وأخرى رمادية من القماش الفاتح ، وثالثة من القماش الرمادى القاتم . لأن هذه الألوان الثلاثة تظهر جميلة على الشاشة البيضاء . أنت تلاحظ أن هذه الألوان قاتمة ، فلكى تقيم التوازن والانسجام اجعل قميصك الأفرنجى وربطة رقبتك وجواربك ومناديلك من الألوان الفاتحة المرحة . والآن يأتى دور تفصيل بدلتك . إن كنت نحيفاً فالبدلة ذات الصفين توافقك بشرط ألا تكون جاكتتها قصيرة أو وسطها مخنصر، أو محشوة الأكتاف وألا تكون أزرارها منخفضة ، راع أن يكون الزر الأسفل بمستوى فتحة الجيب . البس البنطلون الواسع ، فهو أوجه وأكثر راحة ويحتفظ بشكله فلا ينثنى بسهولة . أما إذا كنت تفضل الجاكتة ذات الصف الواحد فاختر لنفسك عدد الأزرار الذى يوافقك . أما القمصان فقماشها يختلف من الحرير الغالى إلى الزفير الرخيص بعد أن تمر بالأكسفورد والبوبلين والفانلا الخفيفة . والمفضل الآن هو القميص ذو الياقة الملتصقة به . لاتنتق أقمشة قميصك من التى لها نقوش كثيرة ، بل فضل عليها الألوان البسيطة أو التى لها قلم دقيق ، ولديك اللون الأزرق والرمادى والفستقى

والوردى. والآن جاء دور الكرافاته،اختيارها يكون وفقاً لذوقك ونقودك. لاتلبس طربوشاً أو قبعة فاتحة اللون بل اخترهما من أغمق الألوان . أما الأحذية فلا تخترها من النوع الرقيق ، وخصوصاً لاتلبس الحذاء الأسود اللامع فى النهار . لاتلبس غطاء الحذاء « الجيتر » حتى فى الشتاء بل استعض عنها بالجوارب الصوفية خصوصاً أنها تتحمل أكثر من أى نوع آخر ولا تحتاج إلى حمالة لرفعها .

الماكياج وتزيين الشعر

الماكياج أو فن التنكر هو علم له قواعد اذا أحسن استعماله زاد من جمال الوجه وإلا فهو يشوه أجمل الوجوه .

والماكياج يتناول : تلوين البشرة ، تزجيج الحواجب ، تجميل العيون ، صبغ الشفاه .

لتلوين البشرة يستعمل معجون سميك يطلق عليه Fond de Teint وهو يصلح كل عيوب الوجه من آثار الجدرى أو النمش .. الخ . ويظهر الوجه ناعماً على الشاشـــة البيضاء . ولاستعماله تبلل الأصابع بالماء ويؤخذ من هذا المعجون ويوضع على الوجه طبقة رقيقة ثم يغطى بطبقة (بودره) يتناسب لونها مع لون البشرة الحقيقى . ثم يرفع مايزيد من البودرة بواسطة فرشاة نظيفة ناعمة أو منشفة . وقد يستعمل بدلا من هذا المعجون سائل من كافة الألوان ، ويغنى استعماله عن البودرة ، ومنه اللون النحاسى ، وهو أوفق لون لبشرة المصريين خاصة والشرقيين عامة .

أما الحواجب فتجمل بواسطة الملقاط ، فترفع أحيانا إلى أعلى أو تخفض إلى أسفل أو ترسم على شكل نصف دائرة أو ترق حتى تصير كالخيط الدقيق أو تزال كلية وترسم بواسطة قلم أسود . ولكن كل هذه الطرق خطأ إذ أنها تكشف عن العظام التى يخفيها الحاجب فتظهر بارزة . فالأوفق أن يزجج الحاجب بشرط ألا يكشف كثيراً عن عظام الجبهة

ويصير أقرب مايمكن إلى شكل الحاجب الطبيعي ، أما العيون فيستعمل لها قلم الكحل ، ويحدد به خط حول أصول الرموش على ألا يزيد من طول (شرطة) العين من جهة الصدغ ، لأنه علاوة على أن هذه الشرطة تفسد من جمال النظرة فهي تظهر المرأة فى سن أكبر من سنها الحقيقية .

أما الجفون فتظلل بكحل من لون حدقة العين نفسها ، ولا يظلل إلا الجفن الأعلى فقط . جريتا جاربو لا تظلل جفونها بل تكتفى برسم خط على الكسرة التى بمنتصف الجفن الأعلى .

أما الرموش فأغلبها صناعي،وهى صنفان : صنف مثبت على قطعة صغيرة من الكاوتش تلصق على الجفن، وصنف على شكل رموش مفردة ويؤخذ منها ويلصق فوق الرموش الأصلية بواسطة (الريميل)

أما الشفاه فتصبغ باللون الأحمر الفاتح من أولها إلى آخرها ثم يخفف الأحمر من وسط الشفة السفلى . وهنالك من يحددن شفاههن قبل وضع الأحمر بخط أسود فى سمك الشعرة تستعمل له إبرة خاصة ولكن لاننصح بهذه العملية الشاقة .

تزيين الشعر

الشعر الجميل لازمة من لوازم الوجه الجميل . والشعر الجميل إذا تعهده حلاق فنان يمكنه أن يخفى بواسطته كثيراً من عيوب الوجه ، ككبر الأذنين أو عرض الجبهة . وأول ماتفعله هاوية السينما هى أن تذهب إلى حلاق ماهر يختار لها التسريحة التى توافق وجهها ولون شعرها . فهنالك تسريحة توافق الشعر الأسود دون سواه أو توافق الوجه المستطيل لا المستدير . وفى هوليود مودة الشعر مصدرها نجمتان شهيرتان . جلوريا سوانسن وجريتا جاربو . جلوريا شعرها طويل ناعم لا أثر للكى فيه، يساعدها على إظهار جمال شكل وجهها النصفى (بروفيل) وهى تضفر شعرها

وتلفه من الخلف على شكل دائرتين . أما جريتا جاربو فابتدعت مودة الشعر الذى يتدلى إلى أسفل الرقبة من الخلف فلا هو بالطويل ولا بالقصير وهى تضع له أحيانا (البوكل) . أما أرليتى فى فرنسا فابتدعت مودة لفحة الريح (كوديفان) وهى تسريحة تليق بوجوه الفتيات وقلما تصلح لامرأة ناضجة . ولون الشعر لحقته المودة أيضاً ، ومودة هذا العصر هما اللونان البلاتينى واللون الأحمر (أكاجو)

حياة الممثل من الناحية الجسمانية والعقلية والخلقية

بخلاف المواهب التى دفعت الممثل إلى احتراف مهنته نجد أن نجاحه فى حياته الفنية متوقف على تنظيم معيشته من الناحية الجسمانية والعقلية والخلقية.

قواعد الصحة العامة :

لا داعى هنا إلى الحث على النظافة التى تعد فقط لازمة للصحة ، بل هى أكثر من ذلك عنوان لكرامة الفرد ترفعه فى نظر أقرانه .

والممثل فى حاجة إلى الرياضة البدنية ليحتفظ بشبابه ورشاقته خصوصاً وأن العمل فى الاستديو شاق متعب يجعل الممثل متوتر الأعصاب ، وممثلو أدوار الفتى الأول فى حاجة ماسة إلى الرياضة البدنية ليحفظوا أنفسهم من السمنة ، وليحتفظوا بجمال وجوههم وطراوتها.

والممثلة أجدر من الممثل بالمداومة على الرياضة . لأن المرأة يلوح عليها الكبر سريعاً . ويستحسن فى أوقات الفراغ أن يلجأ الممثلون والممثلات إلى التريض فى الخلوات ، حيث الهواء الطلق ، بعيداً عن ضوضاء المدينة ، ويجب على الممثل أن يمتنع عن أى إفراط فى حياته ، فلا يطيل السهر ولا يكثر من التدخين لأنه ذو تأثير سيء على الحنجرة . خصوصاً وأن السينما أصبحت ناطقة تعتمد على جمال الصوت .

أما إدمان الخمر فله ضرر بالغ خصوصاً الأنواع الشديدة منها كالكوكتيل مثلا، ولست فى حاجة لأبين ضرر المخدرات ، وكل يوم نقرأ فى الصحف

عن ضحاياها العديدة . وخلاصة القول أن الممثل لا يمكنه أن يوفق فى مهنته إلا إذا كان صحيح الجسم موفور القوة ، لذلك يجب عليه أن ينام ثمان ساعات على الأقل، وأن ينظم معيشته وأن يعطى لجسمه الرياضة التى يتطلبها وأن يأكل باعتدال .

الرياضة البدنية :

الرياضة البدنية لا فائدة منها ، بل يكون فيها الضرر الجسيم إن كانت لا تتفق مع بنية كل فرد ، فقد تكون سميناً تريد أن تنقص وزنك ، أو نحيفاً تريد أن تزيده، أو لك « كرش » تريد إزالته ، أو مقوس الظهر تريد اعتداله . كل عيب من العيوب الجسمانية له ما يلائمه من التمرينات الرياضية وكل شخص يحتاج إلى تمرينات تختلف فى نوعها وطريقة القيام بها والمدة اللازمة لكل تمرين والمكان الذى يقوم فيه بعمل التمرينات . كل هذه الأشياء تختلف حسب بنية كل شخص وسلامته من الأمراض خصوصاً مرض القلب ، فلكى توفق إلى التمرينات اللازمة لك استشر طبيبك عن حالتك الصحية ثم دعه يكتب لك تقريراً عن هذه الحالة وخذ هذا التقرير واعرضه على أستاذ رياضة ودعه ينتخب لك التمرينات التى تلائمك :

وأنا لا أرى داعياً لشرح بعض التمرينات هنا ، وأكتفى بالاشارة إلى التمرينات التى تكسب الجسم رشاقة ومرونة كتمرينات الانحناء إلى الأمام وإلى الخلف أو تمرينات لف الجذع إلى اليمين أو إلى اليسار فهذه التمرينات تكسب مشيتك وحركاتك رشاقة محببة . أما إذا كنت تشعر أن لديك استعداداً «للكرش» فقم بعمل تمرينات البطن بأن تستلقى على ظهرك ويداك ورجلاك مفرودة ، ثم تقوم بجذعك وتلمس أطراف قدميك بأطراف أصابع يديك ، وهذا التمرين يضمر البطن ويساعد على الهضم . وهنالك تمرينات خاصة بأنقاص الوزن وهى نفس التمرينات التى تقوم بها الراقصات فى معاهد الرقص وهى تتكون من حركات عنيفة تؤدى بنشاط زائد

وتلبس أثناء التمرين سراويل خاصة من الكاوتشوك وفوقها فانلا أو اثنتين من الصوف . وهنالك تمرين بسيط يساعد على تحسين الصحة واعتدال القوام هو المشى . وطريقة المشى هى من أهم ما يلفت نظر المخرج ، فهل تعرف كيف تمشى ؟ ! . . . امش معتدل الرأس وذقنك منخفضة ، أخرج صدرك وأدخل بطنك . ضع كَعبك على الأرض أولا ثم بطن القدم فأطراف الأصابع . مرن نفسك على هذه الطريقة وأنت عارى القدمين . ابدأ المشى ببطء وأنت معتدل القامة .

الألعاب الرياضية والرقص :

إذا كانت الرياضة البدنية تساعد على نمو الجسم وتقويته فالألعاب الرياضية تكسب الجسم رشاقة وشباباً وحيوية . كل ممثل سينما مطالب أن يسبح ويركب الخيل والدراجة وأن يقفز من أعلى حواجز ، ويستحسن أن يكون على إلمام بلعبة التنس والمبارزة والبلياردو مما هو مألوف فى الأفلام السينمائية . أما الرقص فهو فن قائم بذاته لأنه مفيد للممثل السينمائى إذ قلما يخلو فلم من حفلة راقصة لأن الرقص يكسب الجسم مرونة والحركات رشاقة .

النظام الغذائى :

الرجل العصرى هو الذى ينتخب ألوان طعامه من النوع الذى تكثر فيه (الفيتامينات) التى تفيد الجسم . والممثل السينمائى محتاج إلى غذاء خفيف مغذ ، وهذا ما نجده فى الخضراوات والفواكه . أما اللحوم ففائدتها الغذائية محدودة علاوة على أنها عسرة الهضم .

ويمكن أكل اللحم مشوياً فى وجبة واحدة كل يوم بكمية قليلة . وهنالك نظام غذائى للنحافة تتبعه ممثلات هوليوود وهو كما يلى :

الفطور — كوبة من عصير البرتقال أو عنقود عنب وفنجان قهوة من دون سكر . قطعة عيش مدهونة بالعسل

الغداء — كوبة من عصير الطماطم . فنجان شاى أو قهوة من دون سكر، صحن شوربة .

العشاء — فنجان من عصير الفواكه ـ سلطة طماطم وخس مايونيز بالزيت والليمون ـ كستليتة واحدة مشوية .

الاعتناء بالجسم :

أهم شيء بعد الرياضة والنظام الغذائى هو التدليك الذى يساعد الحركة الدموية فى سيرها ويكسب الجلد نعومة ويقيه من الطفح والبثور ومن جميع الأمراض الجلدية . أما حمام الشمس فهو مفيد لأن الأشعة فوق البنفسجية تفيد الجسم . ولكى يكتسب الجسم اللون النحاسى الجميل دون أن يلتهب من حرارة الشمس يجب دهن الجسم بزيت جوز الهند .

والآن أذكر لك بعض نصائح متبعة فى معاهد التجميل فى هوليوود :

— لاتغسل وجهك بالماء الساخن والصابون إلا عند النوم ثم أتبع ذلك بصب ماء بارد على وجهك.

— نظف وجهك « بالكريم » ودلك وجهك بقليل منه بواسطة أصابع يديك فى حركة دائرية .

— إذا كان جلد وجهك ناشفاً فادهنه كل ليلة بزيت الزيتون واتركه لمدة عشر دقائق ثم امسحه بقطعة من القطن .

— إذا كان شعرك ناشفاً قاتماً لا لمعان فيه فاستعمل المستحضرات الزيتية فأنه يكتسب نعومة ولمعاناً .

— إذاكان فى وجهك نمش فلا تأكل الألوان التى بها مواد حديدية لأن النمش ناتج عن كثرة الحديد فى الدم . وعليك بتدليك وجهك بعصير الليمون وأن تشرب عصير الليمون مخلوطاً بماء وبيكربونات الصودا على الريق لمدة أسبوع .

— اغسل عينيك بمحلول البوريك كل صباح وكل مساء واجلس لمدة عشر دقائق فى مكان قليل الاضاءة لتريح عينيك .

— إذا كانت مسام وجهك واسعة فادهن وجهك بعد غسيله فى الليل ببياض بيضة ثم اتركها تجف ثم اغسلها بماء بارد فهذه العملية تشد الجلد وتكسبه نعومة.

— اعتن بأسنانك فاغسلها بالفرشاة والمعجون بعد كل أكل . تغرغر كل صباح وكل مساء بروح النعناع مخلوطاً فى كوبة ماء ولا تنس زيارة طبيب الأسنان كل ثلاثة أشهر .

— اعتن بتقليم أظافر يديك ورجليك أى بعمل (المانيكور) و (البديكور) وخصص لذلك خمس دقائق كل يوم بدلا من أن تتعب نفسك فيهما الساعات الطوال كل أسبوعين .

* * *

تكلمنا عن حياة الممثل من الناحية الجسمانية ، والآن تتكلم عن الناحيتين العقلية والخلقية . فأكثر ممثلى السينما حاملون اليوم لشهادات علمية عالية، فمنهم من كان مهندساً أو صحفياً أو أستاذاً فى الجامعة أو دكتوراً فى الفلسفة ، وعلى كل حال فالممثل السينمائى رجل مثقف إذا لم يتمكن من التحصيل فى المدارس فأنه يسعى اليه بنفسه بما يقرأه من كتب أو يزوره من متاحف ومعارض وبلدان . والقراءة التى تفيد ممثل السينما هى قراءة الروايات المسرحية خصوصاً روايات شكسبير وموليير وراسين وجوتيه لأن هؤلاء كان لهم تأثير عظيم على المسرح ولا يمكن فهم التمثيل على حقيقته إلا بالتعمق فى دراسة مؤلفاتهم . ولكى تستفيد من قراءة الروايات التمثيلية اقرأها بصوت عال واجعل ما تقرأه يمر بذهنك قبل أن يلفظه لسانك ، وهذا يساعدك على فهم العواطف التى يتضمنها الحوار ، وحاول أن تحفظ الأجزاء أو المشاهد التى تروقك فى المسرحيات التى تقرأها فذلك يقوى ذاكرتك .

وإن نصحتك بقراءة شكسبير وموليير وغيرهم من كبار المؤلفين «الكلاسيك» فليس معنى هذا أن تهمل المؤلفين المعاصرين . كلا فالمعاصرون يعبرون عن روح العصر الذى تعيش فيه . والكلاسيك القدماء يعبرون عن روح عصرهم ، ولو أن العواطف البشرية لم تتغير فى أى عصر من العصور إلا أن البيئة والوسط يختلفان .

اقرأ أيضاً لكبار كتاب القصص وحاول أن تتخيل ما تقرأه من وصف دقيق لمنظر طبيعى أو لمنزل أو لانسان أو لحيوان ، فان هذا ينمى ذوقك الفنى ويجعلك أدق إحساساً فى تقدير الجمال وكذا لا يفوتك التحقق فيما تقرأه من تحليلات نفسية لشخصيات الروايات المسرحية لأن الممثل الذى يمكنه أن يدرك نفسية أشخاص الرواية ويتفهمها على حقيقتها لهو أدنى إلى النجاح من ممثل لا يفهم عن أشخاص الرواية إلا أن هذا ملك وذاك وزير الخ . وإذا أردت أن تثقف نفسك أكثر من ذلك فاقرأ الكتب التاريخية وتاريخ الفنون وتاريخ حياة الملوك والعظماء .

أخلاق الممثل :

كثيراً ما تقسو الصحف على الممثلين والممثلات وتتهمهم بالانحطاط الخلقى وتصف أوساطهم ببؤر الفساد وهى فى ذلك لا تستثنى أحداً ، بل الجميع فى نظرها فساق فجار ، وهذا ظلم ، إذ أن كل مهنة فيها الطيب وفيها الفاسد ، فالمحاماة والطبّ والتجارة الخ فيها المخلص لعمله ، الشريف ذو الضمير الحى وفيها الدنىء الذى يأتى أحط الموبقات مستتراً وراء مركزه أو سلطته . فهل يأتى اليوم الذى تنصف فيه صحافتنا المصرية الممثلين والممثلات وتعاملهم معاملتها للعائلات الراقية التى تتستر على عيوبها وتخفى فضائحها .

أما ما نريد من الممثل أو الممثلة أن يتحليا به من الصفات الطيبة فأولا : التواضع ، لأن الغرور الذى يستولى على الممثل عند ما يصادف نجاحاً يجعله يقنع بما وصل إليه ويقتل فيه روح التقدم والطموح .

ثانياً — أن يقدس مهنته فيعيش من أجلها فقط وأن يقصر بل يقف مجهوده عليها

ثالثاً — أن يحافظ على مواعيد العمل ، وليعلم أن كل دقيقة يتعطل فيها العمل تكلف الشركات السينمائية مئات الجنيهات ، فليقدر المسئولية الملقاة على عاتقه وما يترتب على تأخيره من خسائر للشركة التى تعاقدت معه .

أن يحترم العقد الذى يربطه بالشركة التى يعمل بها فيضحى بكل شىء فى سبيل تنفيذه .

وأخيراً احترم نفسك وعملك ورؤساءك وزملاءك . وخلاصة القول : قم بواجبك تسترح وترح .

نظام شركات السينما فى الخارج

الشركات السينمائية فى الخارج هى مثال لدقة العمل ، وجدير بنا ونحن فى فجر نهضتنا السينمائية أن نقتدى بها إذا أردنا تقدماً لهذا الفن عندنا . والشركة السينمائية فى الخارج تنقسم الى ثلاثة أقسام .

١ — القسم الادارى المالى .

٢ — القسم الفنى .

٣ — قسم النشر والاعلان .

فالقسم الأول يتكون من مدير الشركة ومن مدير الانتاج ومن مجلس الادارة وغالباً يكونون هم أنفسهم ممولو الشركة واختصاصهم الصرف على الأفلام ، وتقدير مايصرف على كل فيلم دون تقتير أو تبذير ويستعينون لذلك ببعض الخبراء والاخصائيين . وهم أيضاً الذين يحددون عدد الأفلام التى تخرج سنوياً حسب رأس مال الشركة وأهمية هـــذه الأفلام . وهم يتعاقدون مع المخرجين والممثلين والممثلات ويدفعون أجور الموسيقيين وكتاب السيناريو، والمصورين، ومهندسى الصوت والضوء والكمبارس وعمال الورش من نجارين وحدادين ونقاشين الخ . وهم الذين يبنون الاستديوهات لحسابهم أويؤجرونها ، لأنه ليس من الضرورى أن تملك كل شركة سينمائية استديو خاصاً بها . . . وعلاوة على ذلك فهم يعينون الوكلاء والمتعهدين فى مختلف البلدان لتوزيع أفلامهم فى أنحاء العالم فتزيد بذلك أرباحهم عما إذا اقتصر على عرضها فى بلادهم فقط .

أما القسم الثانى وهو الفنى فيحوى كل من يتكاتفون على إخراج الفيلم من مخرجين وممثلين وممثلات وكمبارس وباقى الفنانين المذكورين فى القسم

الأول نضيف اليهم العمال الذين يحمضون الفيلم ويركبونه وعلى رأس هؤلاء جميعاً يوجد مشرف فني يكون في الأصل مخرجاً كبيراً، ففي شركة أوفا الالمانية يعمل جميع مخرجي الشركة تحت رقابة أريك بومر وهو يسدى لهم النصح ويساعدهم في اختيار أبطال الرواية وكل مايلزم لها من إصلاحات فنية واختيار مناظر خارجية وممثلين وممثلات. وفضل هذا المشرف - ويشترط أن يكون رجلا خبيراً أدار عـــدة أفلام ناجحة - هو إعطاء الفرصة للمخرجين الناشئين ليظهروا مقدرتهم .

واختصاص هذا القسم هو إخراج الفيلم متقناً من الوجهة الفنية وفقاً للمال المقدر له من مجلس إدارة الشركة ومدير الانتاج . أما القسم الثالث وهو قسم النشر والاعلان فهو الذى يقوم بعمل الاعلانات للشركة سواء أكانت في الصحف أم الاعلانات الملونة التي تلصق في الطريق، وعلاوة على ذلك يقوم بعمل الصور الفوتوغرافية لبعض المشاهد الهامة للفيلم وتعرض عادة بمدخل دور السينما . وهو الذى يرسل للصحف تاريخ حياة الممثلين والممثلات ، مكتوباً بأسلوب طريف وهو الذى يذيع الأشاعات الكاذبة عن النجوم والكواكب حتى يزيد اهتمام الجمهور بهم وبهن .

وهذه الأقسام الثلاثة المذكورة يكمل الواحد منها الآخر وكل فرد من هذه الأقسام مسئول عن عمله أمام مجلس إدارة الشركة . والتكاتف بين أفراد الشركة أس نجاحها وإلا فالفشل ينتظرها وبالتالي الخراب .

مسئولية أفراد الشركة السينمائية

مدير الشركة :

يمثل مجلس إدارة الشركة ويعمل على أن يسير دولاب العمل كما يجب وأن يزيد موارد الشركة وربحها ، وأن يضم إلى الشركة كل الأفراد الذين وقد يعاونونه في عمله . يختار مع مدير الانتاج جميع روايات الموسم ويحدد عدد هذه الأفلام في بدء كل عام ، ويعمل ميزانية لهذه الأفلام .

مدير الانتاج :

هو الواسطة بين القسم المالى وبين القسم الفنى ، هو الذى يحدد مع المخرج المصاريف اللازمة للفيلم ، ويعمل دائما على ألا تزيد المصاريف عن المبلغ المقدر لاخراج الفيلم ويعمل بذلك جدولا يسير المخرج وفقاً له .

المخرج :

هو وحده مسؤول عن نجاح الفيلم من الناحية الفنية وكل من يعمل فى الفيلم من ممثل ومصور ورسام الخ ، يأخذ رأيه فى كل صغيرة وكبيرة . والمخرج هو روح الفيلم وهو خالقه ، وسنفيه حقه عنـــد ما نطرق موضوع الاخراج .

المصور :

وهو المسؤول عن جمال الصور وحسن الاضاءة، والمصور البارع ينسينا بصوره الجميلة تفاهة الموضوع وسخف الاخراج.

مساعد المخرج :

هو الذى ينفذ أوامر المخرج ويدرب المجاميع فى الأفلام التى تحتاج إلى عدد كبير من الكمبارس وهو ساعد المخرج الأيمن الذى يقوم بكل مشاق الاخراج أى أن المخرج يفكر ويأمر ومساعده ينفذ .

كاتب السيناريو (السيناريست) :

هو الذى يكتب القصة السينمائية على شكل سيناريو مقسم كما بينا فى قسم السيناريو وهو الذى يحول الأقاصيص والقصص والمسرحيات إلى سيناريو مقسم أى معد للاخراج .

عامل المونتاج :

هو فنان يعهد اليه بتركيب الفيلم، وإن كان بارعا فأنه لايكتفى بلصق أجزاء الفيلم المختلفة بطريقة آلية ، بل يحاول أن يداوى عيوب الاخراج بمهارته وإعطاء الفيلم التوقيع والتوازن اللازمين .

مهندس الصوت :

مسؤول عن حسن تسجيل الأصوات والأغانى والحوار وكل ماله تأثير على أذن المتفرج .

مهندس المناظر :

يضع تصميم المناظر ويعمل لها أشكالا مصغرة (ماكيت) وبعد موافقة المخرج عليها يشرف على تنفيذها بداخل الاستديو أو خارجه .

الريجسير :

ومهمته إحضار الكمبارس والممثلين فى مواعيدهم والتعاقد معهم والسهر على راحة كل من يعمل فى الفيلم وتجهيز الأكل إن كان هنالك مناظر خارجية، وكذا تسهيل المواصلات كتأجير سيارات أو خلافه وهو يراقب ملابس الكمبارس ويعمل جهده ليجعلهم تامى الأناقة ، وهو الذى يوقع العقوبات والغرامات،ومهمته أيضاً تنسيق الأثاث فىالمناظر وشراء وتأجير كل مايلزم للفيلم من نحت أو زخرفة أو ملابس . إنها أشق مهنة فى عالم السينما وتحتاج لشاب مملوء حيوية ونشاطاً .

الاخراج السينمائى

كيف تكون مخرجاً سينمائياً ؟ !

هذا سؤال يصعب الجواب عليه حتى من كبار المخرجين أنفسهم ، لأن الاخراج السينمائى ليس له نظريات ثابتة كالمسرح ، بل كل مخرج له ذوقه وله طريقته الخاصة ، ولو أن هذا المخرج نفسه يتعذر عليه معرفة ذوقه الشخصى وطريقته الخاصة ، وإلا لأمكن أن يدرسها لسواه . وطالب الاخراج يجب أن يكون دقيق الملاحظة ، فاذا زار استديو وشاهد مخرجاً يقوم بعمله ، فليراقبه ليرى كيف يحرك الممثلين وكيف يصلح لهم أغلاطهم ، وليراقب (الحيل) التى يلجأ اليها فى بعض مواقف الفيلم . يراقب طريقته فى إحداث التأثير وأسلوبه فى الاخراج . وعلى طالب الاخراج أن يجتهد فى أن يرى أكبر عدد ممكن من المخرجين أثناء عملهم وليقارن بين أذواقهم المختلفة ، ولا شك أن الذى سيعجبه فى اخراج كل منهم سيعلق بذهنه مكوناً ذوقه الخاص وأسلوبه الخاص عندما يطرق الاخراج بنفسه .

أما الطريقة المثلى لتعليم فن الاخراج فهى أن يعمل الطالب مع مخرج كمساعد له ، وليس معنى هذا أن المخرج سيلقى عليه دروساً فى فن الاخراج كلا ، بل عليه هو أن يعتمد على ذكائه ودقة ملاحظته (ليسرق المهنة). ويصادف طالب فن الاخراج مخرجين من أمزجة مختلفة : فهذا مخرج تنقصه قوة الارادة، تجده يخضع لآراء من حوله كالمصور ومهندس الضوء، ولذا تجد الفيلم الذى يخرجه لا يحمل طابعاً خاصاً يدل على مخرجه ، وهنالك المخرج الذى يترك حرية زائدة للممثلين والممثلات ويقصر مجهوده على اصلاح غلطاتهم دون أن يتحكم فى حركاتهم والقائهم ، وهنالك المخرج العبقرى الذى يشرح الفيلم موقفاً موقفاً ويوصى الممثلين والممثلات أن يقوموا بأدوارهم دون تصنع

وترى فى إخراجه المعجزات ، وهنالك المخرج العصبى الذى يثور لأقل هفوة يرتكبها ممثل، وهنالك المخرج الرزين الهادىء الذى يدرك أن التمثيل يتوقف على صفاء مزاج الممثل، حتى إنه فى حالة خطأ هذا الأخير فأنه يطيب خاطره ويقول فى ظرف إنه — أى الممثل — مثل كما يجب، ولكن فى امكانه أن يمثل أحسن ويندمج أكثر فى المرة المقبلة. وهكذا تسود روح الوئام بين المخرج والممثلين وهذا لصالح العمل ونجاحه. هنالك المخرج الذى يمتاز بأسلوب خاص، يعرف به، ومن هؤلاء أو أعظم هؤلاء شارلى شابلن واريك فون ستروهيم ولو بتش وكابرا . فكل من هؤلاء تجد فى فيلمه كل تفكيره وعواطفه وبعض ما جرى له فى حياته وبعض مشاهدات وذكريات ثارت فى نفسه. وفى فرنسا مخرج واحد أمكنه أن يحتفظ بأسلوب خاص هو رينيه كلير الذى تتميز أفلامه بالروح الباريسية والتى برغم باريسيتها تلاقى نجاحاً هائلا فى أنحاء العالم. بينما باقى مخرجى فرنسا يحاولون تقليد الأفلام الأمريكية . وهنالك المخرج التجارى الذى يخرج أى قصة تعرض عليه ولو أنه لا يعجب بها ولا تؤثر فى نفسه وهذا لا يصح مطلقا أن يسمى مخرجاً بل صانع أفلام . أمامك مجموعة وافية لطباع وعادات وأذواق وأساليب وطرق المخرجين . عليك أن تتبع منهاما يوافقك ويلائمك.

أما وقد صرحت بأن الطريقة المثلى لتعلم الاخراج هى العمل كمساعد المخرج فأنى سأشرح هنا اختصاصه ونصيبه من العمل :

(١) أن يهتم بدفتر الاخراج وبه تكتب نمرة المنظر ومدة تصويره بالثوانى وعدد أمتار الفيلم الذى صور ونوع المنظر إن كان صامتاً أو ناطقاً وإن كانت الاضاءة تدل على نهار أم ليل ، ويكتب من كل ورقة ثلاثة (بالكاربون) . واحـــدة تعطى لمعمل التحميض والثانية تعطى لعامل المونتاج والثالثة تحفظ للمخرج .

(٢) أن يقوم بمساعدة المخرج فى عمل جدول العمل ، وبه يذكر جميع النمر التى تصور فى منظر واحد وعدد مناظر الفيلم الداخلى والخارجى منها وعدد الممثلين والممثلات والكمبارس الذين يظهرون فى كل منظر مع

ذكر ملابسهم والاكسسوار وذكر نوع كل منظر إن كان يصور نهاراً أو ليلا وناطقاً أو صامتاً . ومن جدول العمل يمكن تقدير عدد أيام العمل لكل ممثل وممثلة .

(٣) أن يكون لديه دفتر يقيد به تصحيحاً لقائمة تكاليف الفيلم التى قدمت للشركة ويقسم الصفحة إلى أربعة أقسام: القسم الأول يذكر فيه الثمن أو الأجر الذى ذكر فى القائمة الأصلية ، والقسم الثانى يذكر فيه الثمن الذى صرف فى الواقع، والثالث يذكر فيه الفرق فى حالة التوفير ، والرابع الفرق فى حالة الخسارة أو الزيادة .

(٤) عليه أن يعاين عداد الكهرباء صباحاً ومساء حتى يعرف قيمة الكهرباء التى تصرف يومياً .

(٥) عليه أن يحصر عدد العمال من (ميكانست وكهربائيين) حتى لا تضاف إلى أجور العمال أجور لعمال اضافيين ، وعليه أن يخرج العمال الزائدين الذين لن يحتاج إليهم حتى يوفر أجورهم

(٦) عليه ملاحظة الممثلين والممثلات أثناء التمثيل وتدوين أوصاف ملابسهم وكل ما يحملون من ساعة أو خاتم أو جريدة أو كتاب أو . . . وهذا مهم جداً لوصل المناظر بعضها ببعض. وإليك مثالا آخر : منظر صور يوم الثلاثاء مساء هو الآتى :

بطل الرواية يخرج من غرفة وبيده اليمنى جريدة مطوية وعلى رأسه طربوش

وأول منظر يصور فى صباح اليوم التالى هو مرور بطل الفيلم إلى الغرفة المجاورة للغرفة التى صورت بالأمس ـ فنجده إذا لم يدون مساعد المخرج كل الملاحظات اللازمة نجده عارى الرأس وليس بيده جريدة ، أو بيده اليسرى الجريدة ولكن مفتوحة .

وهذا المثال يريك الأهمية التي تترتب عليها دقة ملاحظة مساعد المخرج. ويعهد بهذه المهمة في أكثر الأحيان إلى فتاة تسمى ملاحظة السيناريو (Script Girl) وهي تعد مساعدة للمخرج. ويعهد إليها أيضاً بما يلي

(٧) أن يرسم رسماً كروكياً للمنظر الذي يبدأ بتصويره، وعلى هذا الرسم تظهر أماكن الأثاث والتحف والأبسطة. وآلة التليفون والكتب وموضعهما فوق المكتب. فاذا احتاج الأمر إلى رفع كرسي أو مكتب من مكانه حتى توضع مكانه الكميرا، فعلى مساعد المخرج أن يعين أماكن أرجل الكرسي بالطباشير، حتى إذا أعيد إلى مكانه يعاد إلى مكانه الأصلي.

(٨) على مساعد المخرج أن يقيد عنده ساعة بدء العمل في الصباح وساعة انتهائه في المساء. وإذا تعطل العمل لحادث ما فعليه أن يذكر هذا الحادث ومدة العطل والساعة التي بدأ فيها العمل ثانية.

(٩) على مساعد المخرج أن يفهم الكمبارس أدوارهم ويشرح لهم ما يجب عليهم عمله

(١٠) وأخيراً على مساعد المخرج أن ينبه المخرج إلى الأغلاط التي يرتكبها الممثلون أثناء التمثيل وتفوت على المخرج ملاحظتها.

ونصيحة أخيرة لطالب الاخراج: أن يكثر من مشاهدة الأفلام القوية منها والضعيفة. القوية ليتعلم منها آخر ما وصل إليه فن السينما من تجديد في الحرفية وفي الاخراج والتمثيل والحيل، والضعيفة ليربي عنده روح النقد، لأنه إذا عرف أغلاط الغير يحذر أن يقع فيها بنفسه.

الاستعداد لاخراج الأفلام

اختيار الاستديو :

اختيار الاستديو له أهمية عظيمة للشركات الصغيرة التى ليس لها استديو خاص ، لأن أجور الاستديوهات تتفاوت حسب كبر أو صغر مساحتها ، ودقة الآلات المستعملة بها وكمالها وبراعة الفنيين والعمال الذين يعملون بها . ويحسن أن يوجد استديوهان بدلا عن واحد . واحد يمثلون فيه بينما الآخر تبنى فيه المناظر التالية ، وهذا أوفر للوقت والمال .

ويراعى فى ايجار الاستديو المناظر التى تتخلل الفيلم ، فاذا كان هناك مشاهد تجرى فى محكمة أو فى مسرح أو فى قصر الخ مما يحتاج إلى مكان فسيح لبناء المنظر اختير الاستديو واسعاً على عكس ان كانت المناظر تجرى كلها فى غرف عادية ، فيحسن إيجار استديو صغير وهو يسع أربع غرف تبنى فيه فى آن واحد بينما منظر المحكمة أو فى المسرح أو فى بهو القصر يحتل استديو كبيراً بأكمله .

اختيار المناظر الخارجية :

أما اختيار المناظر الخارجية فله أهمية لا تنكر فى نجاح الفيلم ، فيجب على المخرج أن يقوم بزيارة الأماكن التى سيقع فيها الفيلم ويختار منها الأليق الذى له قيمة تصويرية خاصة Pittoresque ويأخذ الاذن من الحكومة إن كانت المناظر واقعة فى أراضى الحكومة أو من الأهالى إن كانت فى ملك الأهالى وهذا تسهيلا للعمل ولكسب الوقت

اختيار الممثلين :

الممثل هو الكل فى الكل، هو الذى يجذب الجماهير ، لذلك يدقق المخرجون فى اختيار ممثليهم وممثلاتهم خصوصاً إذا كانوا ممن لم يسبق لهم الظهور

على الشاشة . وفى هذه الحالة يجب اختبارهم فى استديو صغير يبنى فيه منظر بسيط يستعمل لهـــذا الغرض . ويستحسن أن يقوم الممثلون الذين يراد اختيارهم بمشاهد من الفيلم الذى سيمثلونه ، وفى ذلك مران لهم وللمخرج والمصور، ويشترط لقبول الممثل أو الممثلة ثلاثةشروط :

(١) من جهة المخرج : يجب أن يكون الممثل والممثلة قادرين على التمثيل والتأثير والتعبير .

(٢) من جهةالمصور : يجب أن يكون الممثل أوالممثلةجميلا فى الصورة من أكبر عدد ممكن من زوايا لقط الصورة، وهذا الاختبار يساعد المصور على معرفة نوع الاضاءة الذى يحتاجه الممثل أو الممثلة .

(٣) من جهة مهندس الصوت . نوع صوت الممثل أو الممثلة فى مختلف طبقاته .

ملحوظة : يجب أن يكون الممثل والممثلة متنكرين (عاملين مكياج) أثناء الاختبار إما بنفسهم أو بواسطة إخصائى فى المكياج إن كانوا لا يحسنون عمله .

هـذا الاختبار هو لممثلى الأدوار الرئيسية . أما ممثلو الأدوار الثانوية الكمبارس فلا داعى للتدقيق فى اختيارهم بل يكتفى بالصور التى يقدمونهـا للشركة لمعرفة صلاحيتهم من عدمها .

التعاقد مع الممثلين :

جرت العادةأن يتعاقدالممثلون مع شركاتهم، وهذه العقود تحفظ حقوق الطرفين ، أى الممثل والشركة معاً . يجب أن يذكر فى العقد مرتب الممثل . وهل هو عن الفيلم أو عن عمله اليومى ؟ أو هو مرتب شهرى ؟ مع ذكر مدة التعاقد . ويجب أن تحتفظ الشركة بحقها فى استدعاء الممثل بعد انتهاء الفيلم لاعادة بعض المشاهد التى قد تفسد أثناء الطبع أو التحميض الخ . . ويعين للممثل أو الممثلة أجر يومى لهذا العمل الاضافى يفوق الأجر الذى

يتقاضاه عن يوم العمل العادى . ويحتفظ الممثل بحقه فى علاجه على حساب الشركة إذا مرض أثناء العمل وعلى دفع تعويضات إذا أصابته أى عاهة أو أصابه أى ضرر أثناء إخراج الفيلم . ويعين فى العقد المحكمة التى تفصل فى النزاع الذى قد ينشأ بين الطرفين المتعاقدين، ويكتب العقد من نسختين إحداهما للممثل والأخرى للشركة .

تحديد زمن عرض الفيلم :

تحديد زمن عرض الفيلم يتوقف على حساب الزمن الذى يتطلبه كل مشهد، ويعتمد فى ذلك على طول الحوار والمدة التى يتطلبها كل مشهد صامت أو متكلم . ومجموع المشاهد يحدد مدة عرض الفيلم إذا علمنا أن ٢٤ صورة تمر فى ثانية وأن كل متر من الفيلم يمر فى ثانيتين بالتقريب ، ولهذا التحديد فائدته لأنه يقدر لنا الكمية اللازمة من الشريط .

دراسة المناظر :

دراسة المناظر هامة جداً ، لأنه إذا دققنا فى اختيار المناظر الخارجية فمن باب أولى أن ندقق فى دراسة المناظر التى نشيدها فى الأستديو . فكثيراً ما نقرأ لكتاب السيناريو وصفاً لمنظر كالآتى :

« يتحول جورج من الباب إلى النافذة وينظر من خلف الزجاج » . دون أن يذكر أن هنالك بين النافذة والباب مائدة يلف حولها جورج فى المشهد التالى، والمخرج اللبق يجب أن يرسم جميع مناظر روايته رسما كروكياً يثبت فيه كل الذى سيظهر فى الفيلم من مناظر وأثاث وتحف ، بذلك يوفر على نفسه عناء التخمين والتردد أثناء بناء المناظر .

وهذه الدقة يتوقف عليها حسن التوقيع Rythme الذى تكلمنا عنه فى باب السيناريو وهو الذى يكسب الفيلم التسلسل والانسجام فى تتابع المناظر . ويجب أن يجتمع المخرج والمصور ورسام المناظر ليضعوا التصميم

النهائى لبناء المناظر ، لأن هنالك مسائل فنية دقيقة لها علاقة بفن التصوير السينمائى أهمها مايلى

(١) يجب تحديد زوايا لقط كل منظر على حدة ويترتب على ذلك أن هنالك أجزاء من المنظر قد تبنى ولكن لا تظهر عند التصوير فيحسن الاستغناء عنها وتوفير تكاليفها، ويجب أيضاً تحديد موضع النوافذ والأبواب

(٢) تحديد الاضاءة لكل منظر وعدد مركزات وطارحات الضوء وموضع الألواح الخشبية التى تركب عليها هذه المصابيح ، ويجب مراعاة أن جوانب المنظر والسقف لا تمنع مرور الضوء .

(٣) تحديد لون المنظر Décors لأن الألوان لا تظهر جميعها بوضوح تام، فبعضها يظهر جميلا كالرمادى والأزرق، وبعضها لا يظهر جميلا كما هو فى الطبيعة، وكلنا لاحظنا لون الطرابيش الحمراء فى أفلامنا المصرية تظهر مائلة إلى البياض .

(٤) ومن اطلاع المصور على نسخة السيناريو المقسم يمكنه أن يعين الآلات اللازمة للقط بعض المناظر مثل المصعد لأخذ المنظر المصور من أعلى فى حركة نزول أو صعود . والعربة لتصوير المناظر التى نتبع الممثلين فيها أثناء سيرهم الخ . وتحديد نوع العدسات اللازمة لكل مشهد .

قائمة تكاليف الفيلم :

لعمل هذه القائمة يجتمع مجلس يضم مدير الشركة ومدير الانتاج والمخرج والمصور ورسام المناظر والريجيسير ويقدرون فيما بينهم التكاليف اللازمة وهى المصاريف الآتية :

(١) إيجار الاستديو
(٢) أجور الممثلين
(٣) أجر المخرج
(٤) أجر المصور

(٥) أجر الريجيسير
(٦) أجر كاتب السيناريو
(٧) تكاليف الاضاءة
(٨) أجور عمال الاستديو فى الساعات الاضافية
(٩) تكاليف بناء المناظر
(١٠) تكاليف صنع أو إيجار الأثاث
(١١) تكاليف الاكسسوار
(١٢) تكاليف الملابس
(١٣) تكاليف انتقال الفرقة خارج الأستديو لتمثيل المناظر الخارجية
(١٤) المصاريف النثرية للممثلين أثناء رحلاتهم لتمثيل المناظر الخارجية
(١٥) ثمن الشريط السالب والموجب للصوت وللصورة والعرض للنسخة (الاستندار)
(١٦) تكاليف المعمل
(١٧) تكاليف المونتاج
(١٨) تكاليف موسيقى الفيلم
(١٩) تكاليف النشر والاعلان (فى الصحف وإعلانات الحائط والبروجرام والصور التى تعرض بمدخل دور السينما الخ ...)
(٢٠) أجور المكياج والتزيين
(٢١) تأمين على حياة الممثلين ضد أخطار الاستديو وعلى الفيلم ضد الحريق
(٢٢) أجور مساعدى الاخراج والتصوير والريجسير
(٢٣) أجرة صالة عرض لعرض أجزاء الشريط التى يتم إخراجها
(٢٤) أجور المدير المالى ومدير الانتاج وموظفى الادارة والتوزيع
(٢٥) يضاف الى المجموع عشرة فى المائة للمصاريف الطارئة

الحيل السينمائيـــة

يحسن بنا ونحن نتكلم عن الحيل أن نذكر القديم منها الذى ما زال له تأثير على الجمهور كلما شاهده فى فلم من الأفلام . ولنبدأ بالبطء والسرعة فى التصوير . . . إذا أردنا إظهار مناظر بطيئة على الشاشة وجب علينا حين التقاط المناظر (بالكمرا) أن نلتقطها بسرعة فائقة . وبالعكس نلتقط المناظر ببطء فائق إذا أردنا أن نشاهدها على الشاشة تتحرك بسرعة هائلة . ويمكننا أن نجعل الأشخاص تتحرك كالدمى التى بها زمبرك (زمبلك) وذلك بحذف بعض صور على طول الشريط فتأتى الحركات غير كاملة وغير منسجمة كحركات الرجل الميكانيكى ، وبعكس مرور الشريط فى طريقه بداخل الكمرا يمكننا أن نحصل على صور تتحدى كل قوانين العقل، فنرى رجلا يغطس فى الماء ثم يخرج من الماء ثانياً ويرتفع فى الفضاء حتى يصل إلى المكان العالى الذى قفز منه . وبهذه الطريقة يمكننا أن نصور رجوع حيوان أو وردة إلى نشأتها الأولى. فالثور الكبير يصغر ويصغر حتى ندخله فى بطن أمه ، والوردة تصغر فتصير زنبقة ثم بذرة ثم تختفى فى جوف الأرض . ويتسنى ذلك بتصوير العكس وهو الأرض فارغة ثم وضع البذرة ثم تكبر وتكبر ، وكذلك البقرة وهى تلد ، ثم يكبر العجل فيصير ثوراً. وهنالك معامل خاصة تقوم بمثل هذه التجارب العلمية . وتوضع الكمرا فى زوايا خاصة يمكننا فيها أن نظهر مواقف ومشاهد يصعب على المتفرج تصديقها ولو أنها فى غاية البساطة والسهولة ، فيمكننا إظهار رجل يتسلق حائطاً ناعماً لا نتوء فيه ولا بروز أو رجل معلق بالسقف . وكل هذا عماده اختيار زاوية التقاط المنظر. ويأتى بعد ذلك تداخل المناظر بعضها فى بعض،

فشخص يحل محل آخر ومنظر يحل محل منظر ثان وذلك باختفاء تدريجى ومزج الصورتين معاً ثم بظهور تدريجى . ويتوصل إلى ذلك بواسطة قفل حاجز الكمرا تدريجياً أثناء تصوير الشخص أو المنظر الثانى وفتح حاجز الكمرا تدريجياً .

وأغرب من ذلك نظرية التبديل وهى أن نقف الكمرا بعد التصوير فى مكان معين ثم تأتى بشخص آخر فى مكانه وتبدأ التصوير وهذه النظرية تستعمل فى وقوع شخص فى هاوية فيصور تمثالا لشخص من القطن يسقط ثم نقف الكمرا وتأتى بالشخص فتطرحه على الأرض وتصور له جرحاً بالغاً بواسطة المكياج ثم تبدأ التصوير ثانية ، وهكذا تستعمل هذه الطريقة فى كل المخاطرات التى لا يصيب الممثلين منها أقل ضرر

ومن الحيل المألوفة أيضاً استعمال المناظر المصغرة (الماكيت) فاذا أردنا تصوير منظر يمثل احتراق منزل أو غرق باخرة نصنع منزلا وباخرة صغيرين يشابهان الأصل تماماً فى نسبة الحجم والأبعاد ، ثم نصور المنزل والباخرة فى كافة المناظر التى تقتضى ظهورهما فى الفيلم إلا فى منظر الحريق والغرق فنستبدلها (بالماكيت) وهنالك طريقة استعمال الستائر السوداء التى لا تؤثر على الفيلم السالب ، فيمكننا تصوير جانب من الشريط ثم نعيده ونصور جانباً آخر، فيمكننا أن نجعل الممثل الواحد يمثل دورين أو أكثر فى منظر واحد . ويمكننا أيضاً أن نصور الممثل على أبعاد مختلفة ، فاذا عرضت المناظر على الشاشة خيل إليك أنه يكبر فجأة . وهنالك من يصورون الأشخاص أنفسهم، ومنهم من يفضل تصوير انعكاسهم على مرآة . ومنهم من يفضل الاستغناء عن الستائر واستبدالها بحواجز سوداء توضع بين الشريط وبين العدسة أو على العدسة نفسها

وأحدث اختراع فى فن الخداع والحيل هو اكتشاف نظرية (الدانىج) التى تمكننا من تصوير مناظر طبيعية بداخل الاستديو ، وذلك بأن تصور المناظر الطبيعية المطلوبة على شريط ثم يعرض بداخل الاستديو على لوح زجاجى كبير يتحرك أمامه الممثلون والممثلات ويصورون مرة ثانية بالكمرا فيظهرون كأنهم يسيرون حقيقة فى هذه المناظر . وبهذه الطريقة صور فيلم الأدغال المشهور (تريدرهورن) ومناظر الشوارع التى تظهر لنا من زجاج السيارات أو المناظر الطبيعية التى تلوح لنا من نوافذ القطارات . . . الخ

الأطوار التي يمر بها الفيلم

بعد اخراجه

١ـ التحميض:

أغلب الأشرطة المستعملة الآن فى الاستديوهات هى من النوع (البنكروماتيك) وهذا النوع حساس يتأثر من النور الأحمر والأخضر، فيجب حين وضعه فى البوبينة وحين البدء فى تحميضه أن يجرى ذلك فى ظلام تام .

يوضع الفيلم فى آلة التحميض وهى عبارة عن صندوق فيمر الشريط أثناء سيره على حوض يقلل من حساسيته ثم يمر فى جملة أحواض فيها تراكيب التحميض الكيميائية ثم يمر بعد ذلك فى حوض غسيل ليتخلص بعد ذلك من الأوساخ التى تكون قد علقت به . ثم ينتهى إلى صندوق التنشيف حيث يجفف تحت تيار هواء ساخن درجة حرارته ٤٥ سنتجراد

هذا هو الشريط السالب والآن يجب طبع الشريط الموجب ، لذلك يؤتى بشريط خام فيمر فوقه الشريط السالب أمام مصباح كهربائى فى آلة الطبع فيتحول الشريط الخام إلى شريط موجب ، ولتحميضه يمر بالمراحل التى مر بها الشريط السالب، غير أن هذا الشريط أقل حساسية من الشريط السالب فيمكن كشفه فى النور الأحمر . والمتبع فى الاستديوهات أن كل ما تنتهى حلقة من الفيلم (بوبينة) ترسل تواً إلى معمل التحميض مع ورقة يكتب فيها المصور ملحوظاته عن المشاهد المصورة موضحاً إذا كانت مصورة فى الاستوديو أو فى الهواء الطلق، وهل الاضاءة تدل على النهار أو الليل الخ.. ومعمل التخميض يعيد النسخة الموجبة الجاهزة للعرض فى مدة ٢٤ ساعة .

فتعرض أمام المخرج والمصور ليتأكد من أن التصوير جيد والصور واضحة جلية وإلا إذا ارتأيا اعادة التصــوير لضعف فى الاضاءة أو لخـــدوش فى الصور الخ . فيعاد التصوير فى الحال ولذا لا يجب هدم المناظر فى الاستديو إلا بعد معاينة الشريط الذى صور فيها، ويجب ألا ننسى أن شريط الصوت وهو على حدة يحمض أيضاً. وله نسختان كالصور تماماً . نسخة سالبة ونسخة موجبة ويجب على المخرج أن يتأكد من جودتهما قبل هدم المناظر أيضاً .

٢ — عملية التوفيق بين شريط الصورة وشريط الصوت :

عندما يعود شريطا الصوت والصورة من المعمل نبدأ عملية التوفيق بينهما ففى أثناء لقط المناظر يقف أمام الكمرا شخص بيده الكلابة ، وهى عبارة عن لوح من الخشب يكتب عليه اسم الفيلم ونمرة المشهد الذى سيبدأ تصويره ونوع المشهد الذى كان صامتاً أو ناطقاً . وبأعلى هذا اللوح تثبت قطعتان من الخشب بينهما مفصلة يتحركان على شكل حدى المقص فيحدثان صوتاً تسجله آلة الصوت، ويكفى أن نوفق بين هذا الصوت (على شريط) الصوت وبين الصورة التى تنطبق فيها قطعتا الخشب الواحدة فوق الأخرى (على شريط الصورة) ثم نلصقهما طرفاً على طرف حتى نطبع منهما نسخة جديدة تجمع بين الصورة والصوت وتسمى نسخة (ستندار)

٣ — عرض المشاهد المصورة يومياً بالاستوديو

كل يوم فى الصباح قبل بدء العمل أو فى المساء بعد الانتهاء منه تعرض بصالة العرض الموجودة بالاستديو كل المشاهد التى صورت بالأمس حتى ينتخب منها المخرج أكثرها لياقة وجودة، لأن كل مشهد صور أكثر من مرة وبعد هذا الانتخاب تبدأ عملية المنتاج .

٤ — عملية المنتاج

عملية المنتاج فن وليست عملية يدوية كما يظن البعض ، تتلخص فى لصق المشاهد التى يتكون منها الفيلم الواحد بعـــد الآخر ، فعملية المنتاج هى التى

يمكنك بواسطتها أن تتعرف شخصية المخرج . فالمنتاج المتقن يزيد من قيمة الفيلم فنياً .

فهنالك بعض المخرجين يخشون ملل الجمهور فيلجأون إلى تقصير المشاهد وإكثار عددها وآخرون يجدون هذه الطريقة متعبة للنظر فيلجأون إلى تطويل المشاهد فى أفلامهم، وغيرهم ينتقلون من حادثة إلى غيرها ثم يعودون إلى الحادثة الأولى فنرى الحادثتين تسيران جنباً إلى جنب طوال عرض الفيلم . ومن هنا نرى أن المنتاج هو أسلوب المخرج بل هو شخصية المخرج .

ولعمل المنتاج يوضع الشريط على مائدة الصوت وتسمى (موفيولا) وهى عبارة عن آلة عرض مصغرة عليها أربع اسطوانات متحركة يمر عليها شريط الصوت وشريط الصورة ويسمع الكلام المسجل بواسطة سماعات ،أو مكبر صوت ويمكن إيقاف الشريط متى شاء الانسان ذلك. وبعد التوفيق بين شريط الصوت وشريط الصورة بالطريقة المذكورة سابقاً يبدأ لصق المشاهد بعضها ببعض على النسخة الاستندار التى تجمع بين الصوت والصورة. وقد تربو هذه المشاهد على الثلثمائة مشهد وبعد لصقها يقاس طول الفيلم

ويرى ان كان لم يفق الطول المألوف وإن كان فى الامكان حذف بعض مشاهد تعوق الفيلم وتعرقله فى تسلسل حوادثه بطريقة جذابة .

٥ — استعمال الاختفاء والمزج

الاختفاء هو تلاشى الصور من على الشاشة البيضاء من الوضوح التام حتى يعم السواد الشاشة أو عكس ذلك وهو تلاشى السواد الذى يعم الشاشة قليلا حتى يتحول إلى صورة واضحة، ويستعمل الاختفاء للفصل بين حادثين مختلفين فى الفيلم . أو ليفصل حادثين أثناء التصوير أو للدلالة على مدة من الزمن قد انقضت . كان الاختفاء يصنع بواسطة آلة التصوير فيما قبل ، ولكن لوحظ أن الممثلين كان يلوح عليهم أنهم ينتظرون انتهاء المشهد وهذا ما ينافى الطبيعة فيلجأون إلى طريقة كيميائية وهى وضع الفيلم فى حوض

مخفف يذهب موضوع الصورة على قدر المدة التى تبقى فيه ويوضع فى هذا الحوض تركيب من هيبوسلفيت وبرادة الحديد .

أما المزج فهو تداخل مشهدين الواحد فى الآخر لتمر من الأول إلى الثانى بطريقة مزج تدريجى فى الصور ، وكان يصنع المزج فى عهد الفيلم الصامت بواسطة آلة التصوير ولكن الآن فى عهد المتكلم توجد صعوبات فنية تمنع ذلك . فيلجأ إلى الحوض المخفف الذى يصنع بواسطته الاختفاء ، وفى الواقع ليس المزج إلا اختفاءان وضع الواحد فوق الآخر .

٦ — عملية اضافة الأصوات والموسيقى

يقام بعمل هذه العملية أثناء المنتاج، وهى تتلخص فى إضافة الأصوات والموسيقى للمشاهد التى صورت صامتة ، وتجرى هذه العملية فى صالة خاصة حيث تسجل الأصوات المرغوبة التى تصدر عن آلات خاصة أثناء عرض الفيلم على الشاشة حتى تتفق الأصوات مع الصورة . ولكن هناك فى بعض الاستديوهات مخزن توجد به مجموعة أفلام سجلت عليها أصوات مختلفة كنفير السيارة وغوغاء الأسواق وضوضاء الشارع وصفارة القاطرة الخ . . .

وقد يضطر الموقف إلى مزج هـــذه الأصوات بكلام الممثلين . وإليك مثالا : —

شخصان يتكلمان فى شارع، لكن المنظر صور داخل الاستديو فيجب أن نخلط هذا الحديث مع ضوضاء الشارع . وكذلك الحال مع الموسيقى التى ترافق بعض مشاهد الفيلم، فبدلا من احضار فرقة موسيقية يومياً أثناء الاخراج نحضر هذه الفرقة ساعة أو ساعتين بعد انتهاء الفيلم فتعزف كل النغمات المطلوبة مرة واحدة، التى تسجل على فيلم جديد للصوت ، وفى عملية الخلط يمكننا أن نخلط بين أصوات عديدة موسيقية وغيرها ونعطى الأهمية لما نريد بواسطة آلات خاصة .

ملحوظة — موسيقى الفيلم يجب أن تكون موسيقى تصويرية تعبر عن العواطف بكل دقة وعن كل مايمر على الشاشة من منظر طبيعى أو حالة نفسيةوهذا النوع من التلحين نادر فى موسيقانا الشرقيةونتمنى أن يهتم الملحنون بطرقه لأن الموسيقى لغة تعبير لاتحتاج الى الفاظ لفهم مدلولها لأنها يجب أن تخاطب القلوب . أما الغناء فى الأفلام فيجب أن تكون الأنشودة قصيرة وألا تظهر وجه المغنى مكبراً على الشاشة أثناء الغناء لمدة طويلة لأن فمه يظهر بشكل قبيح كأنه بقعة سوداء كبيرة يستحسن أن يرينا المخرج المغنى يتأهب للغناء ثم تأثير الأنشودة فى المستمعين وتصوير معانى الأنشودة بما يعبر عنها من مناظر طبيعية وغيرها .

موسيقى الأفلام

ويجدر بى أن أذكر هنا حديثاً دار بينى وبين الأستاذ يوسف جريس وهو من المصريين القلائل الذين نالوا قسطاً وافراً من الثقافة الموسيقية وله مقاطيع رائعة يعزفها له أوركستر جوزيف هوتل . وقد تناول حديثى معه طرق إصلاح الموسيقى الشرقية والموسيقى اللازمة للأفلام . واليك رأيه فى هذا الصدد حيث قال :

لاصلاح الموسيقى الشرقية يجب أن نقوم بمجهودين .

(١) إصلاح الآلات الموسيقية .

(٢) إصلاح الموسيقى نفسها .

فرأيه أن التخت الشرقى كما هو الآن لايصلح مطلقاً للتعبير عن مختلف العواطف البشرية أو تصوير المناظر الطبيعية لقلة عدد الآلات الموسيقية ولضعف أصوات هذه الآلات ، ويرى أنه يجب أن يستبدل بالأوركستر الغربى الكامل المكون تكويناً فنياً على أساس علمى مع استعمال بعض الآلات الموسيقية الشرقية كالعود والقانون والمزمار لاعطاء الصبغة الشرقية

البحتة . ولما كانت هذه الآلات تحتاج الى تصليح من آن لآخر عند تغيير المقامات الموسيقية على عكس الآلات المستعملة فى الأوركستر الغربى ، فيستحسن أن تعزف هذه الآلات بمفردها Solo وهو يبرر استعمال الآلات الموسيقية المستعملة فى الأوركستر الغربى بقوله إن الأجانب أنفسهم يستعملون الآلات الشرقية مثل القيثارة Harpe والناى FIute وكلاهما منقوش على الآثار الفرعونية ولأن تعدد الآلات يساعد على اتساع مـــدى التأليف الموسيقى فى تصوير العواطف والمناظر . فمثلا الآلات النحـاسية كالنفير Trompette تستعمل فى تأدية نغمات النصر أو دخول ملك أو شخص بارز على المسرح وعلى العموم فى إظهـار العظمة والفخامة على عكس آلات النفخ التى تؤدى نغمات الحزن والألم ، وميزة تعدد الآلات الموسيقية هى تحاشى الضجر الذى قد يتطرق الى أذن السامع من سمـــاعه آلات محدودة قليلة العدد ، إذ أن تناوب العزف بالآلات المختلفة وإسكات البعض فى حين سماع البعض الآخر من أسباب إدخال البهجة على نفس السامع . أما رأيه فى الموسيقى الشرقية فيتلخص فى أنها حتى الآن لم تهتم بادخال تآلف الأنغام أو مايسمونه بالهارمونى على حين أنهم يهتمون بوحدة الأنغام أو الميلودى كما أنه ليس هناك تغيير فى المقامات الموسيقية كالمرور من الرصد الى البياتى مثلا مع مراعاة عدم خدش أذن السامع وهو مايسمونه بال Modulation لمنع الملل الذى يتطرق الى أذن السامع من تكرار نغمة واحدة فى مقام موسيقى واحد . وإدخال الهارمونى على الموسيقى الشرقية يحتاج الى خبرة فنية واسعة لوجود كثير من النغمات الشرقية تفقد تأثيرها بدخول الهارمونى عليها . فلحفظ تأثيرها العميق فى النفس يجب أن تعزف منفردة ، كما أنه يمكن تأليف نغمات شرقية جديدة لا تفقد صبغتها المحلية بدخول الهارمونى عليها ، ويتوصل الى ذلك باستعمال الأسلوبين الآتيين فى تأليف الأدوار والموسيقى الشرقية على العموم ، وهما :

(١) البوليفونيك أى عزف نغمات مختلفة فى وقت واحد .

(٢) الهوموفونيك أى عزف نغمة واحدة فى وقت واحد فى طبقات تختلف علواً وانخفاضاً .

أما الموسيقى الشرقية البحتة فتقصر على وصف حى مصرى صميم أو مقهى بلدى أو فرح فى الريف الخ . لأن استعمال الآلات الشرقية الحالية والنغمات الشرقية الحالية تساعد على خلق الوسط وإعطاء اللون المطلوب .

وخلاصة القول يجب أن تكون الموسيقى الشرقية الحديثة موسيقى عالمية يعرفها كل فرد مهما اختلفت جنسيته ، وفى الوقت نفسه تحتفظ بصبغتها المحلية .

فسألته عن الكيفية التى يمكن أن نتوصل بها الى هذا الاصلاح فقال : يجب أن نعلم النشء أصول الموسيقتين الشرقية والغربية ، وأن نتركهم بعد ذلك يستوحون من إحساسهم وتطبيق علومهم التى تعلموها ألحاناً جديدة وموسيقى جديدة ، وهذه هى الخطوة الأولى فى جعل موسيقانا موسيقى عالمية ومحلية فى الوقت نفسه . ثم إنى أفضل استعمال السلم الموسيقى الأفرنجى لأنه منتشر فى العالم الموسيقى ويمتاز على سلمنا الشرقى من عدة وجوه أهمها عدم تقسيم النغمة الى أرباع .

وسألته رأيه فى الموسيقى التى يجب أن تصحب عرض الفيلم المصرى . فقال: الفيلم وموسيقاه يجب أن يكونا عالميين: أقصد أن يعرض ويسمع فى كل أنحاء العالم فيعجب به الغربى والشرقى معاً : وهذا لا يمكن أن تؤديه موسيقانا كما هى الآن إلا إذا أدخلنا عليها الاصلاحات التى نوهت عنها وأرى أن ذلك شرط أساسى لنجاح الفيلم المصرى فى أنحاء العالم .

النقـــد السينمائى

على الناقد السينمائى أن يعالج فى نقده العمليات المختلفة التى يتكون منها الفيلم بحسب أهميتها وهى كالآتى :

١ ـ التقطيع وهو تقسيم السيناريو إلى صور عديدة يراعى فى طول مدة عرض كل صورة أو مشهد أهمية هذه الصورة أو المشهد فى موضوع الفيلم .

٢ ـ لقط المناظر وهو الطريقةالتىيصوربها كل مشهدعلى حدة، ويراعى فيها أن تكون مأخوذة من أصلح زاوية تساعد على إظهار جمال الممثلين والمناظر على السواء أو بمعنى آخر تساعد على جعلهم فوتوجينيك .

٣ ـ الاضاءة : وهل هى تخلق الجو المنشود أم لا ؟ وهنالك الاضاءة الساطعة التى تبعث فى الجمهور روح الانشراح والمرح ، إذاكان المشهد يراد منه ذلك ، أو الاضاءة الخافتة التى تعبر عن الانقباض والحزن أو الاضاءة الموزعة توزيعاً خاصاً على بعض أجزاء المنظر التى تبعث فى الجمهور الشعور بالخوف أو الرعب الخ . .

٤ ـ الاخراج وتناول اختيار الممثلين والممثلات وتدريبهم واختيار ملابسهم واختيار المناظر الخارجية وتنسيقالمناظر داخل الاستديو،والمخرج مسؤول عن الخطأ فى العادات والتقاليد ، مسؤول عن تفكك الفيلم وعدم تسلسل الحوادث فى انسجام تام وعن الملل الذى قد يتسرب إلى المتفرجين من مشاهدة الفيلم .

٥ ـ التصوير : وهل الصورة واضحة جلية أم لا ؟ وهل التصوير متماثل طول عرض الفيلم، أم هنالك أجزاء واضحة وأخرى رديئة التصوير

٦ ـ التمثيل : وهل الممثلون والممثلات لائقون لأدوارهم؟ وإن كانوا كذلك فهل تفهموا أدوارهم جيداً وكانوا صادقين فى تمثيلهم دون تكلف أو مبالغة أو فتور؟ وهل كان صوتهم واضحاً جلياً يساعدهم على التعبير عن كل العواطف التى قاموا بتمثيلها ؟ .

٧ ـ الموسيقى : وهل كانت قوية التلحين متفقة والمشاهد التى تصحبها ؟ وهل ساعدت على نجاح الفيلم أو نجاح بعض المشاهد الضعيفة التمثيل والاخراج .

٨ ـ وأخيراً موضوع الرواية وهو أقل العوامل أهمية ، فقد دلت التجارب على أن بعض المواضيع السخيفة أنتجت أفلاماً قوية لها قيمتها الفنية ، وهذا يرجع لدقة الاخراج وحسن التقطيع ولأن السينما فن (بلاستيكى) قوامه الصور والأشكال ، لا علاقة له بالأدب ، حتى إن أكثر الأفلام المقتبسة من قصص ومسرحيات مشاهير الكتاب تختلف اختلافاً بيناً عن أصولها المدونة فى الكتب لأن طريقة التعبير فى السينما غيرها فى الأدب .

ستوديو مصر

الاستوديو . بناؤه وأقسامه المختلفة :

البناء الأول مكون من طابقين : الأول لغرف المكاتب والادارة . والثانى خاص بغرف الممثلين والمطعم . وتنقسم غرف الممثلين إلى جناحين متماثلين ، أولهما للرجال وثانيهما للسيدات . ويتكون كل جناح من غرفتين لبطل الفيلم والممثل الأول تحتوى كل غرفة منهما على خزانة للملابس ومرآة ومائدة للتواليت وسرير صغير للاستراحة وحوض للاغتسال . وقد زودت الغرفة بالأنوار الكهربائية . ويلى هاتين الغرفتين غرفة كبيرة مقسمة إلى عشر مقاصير صغيرة لباقى الممثلين . وفى كل منها خزانة للملابس وحوض للاغتسال ومرآة ومائدة للتواليت .

ويتبع كلا من الجناحين غرفة كبيرة للتواليت وأخرى للحمامات . وفى وسط جناح السيدات تقع غرفة المسيو سترانج صانع المكياج الروسى القدير وقد زودت الغرفة بمختلف المواد والاستعدادات اللازمة لعمل المكياج الفنى الحديث .

وفى آخر الطابق الثانى تقع غرفة الأستاذ ولى الدين سامح مهندس (الديكور) — (المناظر) ومساعديه . وفيها توضع تصميمات الملابس والمناظر ثم ترسل إلى (الورش) — وتقع غرفة تسجيل الصوت خلف هذا البناء . وهى بناء وضع تصميمه بطريقة فنية تكفل عدم تسرب الصوت منه أو اليه . فقد بطنت جدرانه وأرضه بالقطنة السميكة وجعلت أبوابه مزدوجة .

ويجلس مهندس الصوت فى غرفة صغيرة ذات واجهة زجاجية وأمامه آلة التسجيل فينظر إلى الشاشة التى تعرض عليها المناظر ويجلس المغنى أو

المغنية فى الغرفة الخارجية يلقى أنشودته أمام الميكرفون وإذا خرجت من هذه الغرفة وجدت أمامك بابا يقود إلى آلة تبريد الهواء وضغطه داخل أنابيب كبيرة لارساله إلى غرفة تسجيل الصوت والاستوديات ليلطف من حرارة الجو التى تنشأ من المصابيح العاكسة الكبيرة التى تستعمل فيها

وأمام باب هذه الغرفة يقع باب غرفة المصور المسيو سامى بريل ، بها مختلف آلات التصوير الحديثة . . . . وخلف هذه الأبنية جميعها يقع الاستديو الكبير وفيه تقام المناظر المختلفة اللازمة للأفلام

ولقد استخدم هذا الاستديو فى أخذ مناظر فيلم (وداد) فاقيم فى جزء منه حى بلدى كامل بمقاهيه وحوانيته وجامعه وحمامه وكتابه وحانوت حلاقة الخ ما استلزمه الحى . وتجرى فتحات دخول الهواء البارد المضغوط حول جدران هذا الاستوديو الواسع . وفى سقفه أقيمت الكبارى الحديدية التى تحمل المصابيح العاكسة الكبيرة . . . وعلى بعد عدة أمتار من الاستوديو الكبير أنشىء الاستوديو الصغير . وإذا قلنا صغيراً فانما نعنى بصغره نسبته إلى أخيه الاكبر . فهو فى الحق من أكبر الاستوديات ويتسع لعدة مناظر تقام فيه فى وقت واحد .

وخلف الاستوديو الصغير تقع بقية مبانى (ستوديو مصر) فى خط مستقيم .

فهذا بناء للآلات الكهربائية الضخمة التى تحصل من شركة الترام على تيار متقطع قوته ١٠٠٠٠ فولت فتحوله إلى تيار مستديم قوته ٢١٠ فولت

وهذا بناء يحوى الطلمبات الكبيرة التى تخرج المياه من باطن الارض فتدفعها إلى المرشحات الضخمة . ومنها يأخذ الاستديو ما يلزمه من ماء

وينقسم البناء بعد ذلك إلى الورش المختلفة وهى :

ورشة الترزية التى تصنع فيها الملابس اللازمة للممثلين .

ورشة النجارة وفيها تصنع الادوات الخشبية اللازمة لاقامة المناظر والاثاث اللازمة .

ورشة الحفر التى تصنع فيها الاعمدة والكرانيش من الجبس فترسل إلى قسم الزخرفة والبوية لاتمام صنعها .

وهناك بناء قائم بذاته للكمبارس أو (الاكسترا) وهو ينقسم إلى جناحين : الأول للرجال والثانى للسيدات .

ويلى ذلك معامل التحميض والطبع والمونتاج وصالة العرض الكبيرة وقسم التصوير وغرفة تحضير الأحماض .

وحول هذه المبانى جميعها تقع أرض فضاء واسعة لأخذ المناظر الخارجية

الآلات المستعملة فى الاستديو

الآلات فى الاستديو نوعان : آلات تسجيل الصورة وآلات تسجيل الصوت .

(١) **الآلات اللازمة لتسجيل الصورة هى :**

(ا) الكمرا وحاملها

(ب) مصابيح الاضاءة (عاكسات وطارحات الضوء)

(ﺟ) آلات ضبط الضوء وهى صناديق المقاومة التى بواسطتها يمكن تقوية أو إضعاف الاضاءة

(د) آلات تحريك الكمرا . (فقط توضع الكمرا فوق عربة تسير فوق قضبان خشبية أو حديدية أو على مصعد (اسنسور) لتصوير منظر شخص ينزل سلماً مثلا . أو تركب على سلك فى الفضاء لتصوير منظر متحرك من أعلى)

(٢) **الآلات اللازمة لتسجيل الصوت هى :**

(ا) الميكروفون وهو عبارة عن علبة صغيرة تحول التموجات الصوتية إلى كهربائية .

(ب) حامل الميكروفون . وهنالك حامل للميكروفون متحرك يتبع الممثلين أثناء سيرهم ويطلق عليه اسم (طراقة)

(ﺟ) كابينة الصوت وبها يجلس المهندس ليسمع صوت الممثلين بواسطة مضخم الصوت أو سماعات ويعطى رأيه عن جودة أو قبح الصوت

(د) ستائر وألواح خشبية لضبط الصوت فى المنظر .

***

وهنالك التصوير البطىء والتصوير السريع

أما البطىء فتوجد كمرات خاصة تصور من ٨٠ إلى ١٠٠ صورة فى الثانية فعند عرضها بآلة العرض العادية تظهر الحركات بطيئة ، لأن كل حركة صورت ثلاث مرات أكثر من المألوف . أما التصوير السريع فيمكننا الحصول عليه بواسطة طريقة تسمى (الدورة الواحدة) وهى عبارة عن آلة الكمرا تساعد على تصوير كل صورة فى ثانيـة وهكذا تكون الحركات صورت صوراً أقل من المألوف فتظهر ساعة العرض سريعة جداً . وبين السرعة والبطء المتناهيين يمكننا تكييف السرعة أو البطء اللازمين .

* * *

العدسات :

العدسات المستعملة فى التصوير السينمائى عديدة وهى تعرف بعمق بؤرتها . وهذا العمق يتفاوت بين ٢٥ مليمتراً إلى ٢٥٠ مليمتراً . فالمنظر العام الذى يظهر فيه بناء بأكمله أو الذى تظهر فيه مجموعة كبيرة من الناس أو الحيوانات يصور بعدسة عمق بؤرتها من ٣٥ إلى ٤٠ مليمتراً .

أما المنظر المتوسط الذى يظهر فيه جزء من منظر أو رجل حتى ركبتيه فيستعمل لتصويره عدسة عمق بؤرتها ٥٠ مليمتراً .

أما العدسة التى عمق بؤرتها ٧٥ أو ١٠٠ مليمتر فتصلح للمناظر الأمريكية أى التى يظهر فيها الأنسان حتى كتفيه أو المناظر الكبيرة التى يملأ الشاشة فيها رأس رجل أو شىء نريد لفت نظر الجمهور إليه .

وهنالك عدسة عمق بؤرتها يتراوح بين ٢٠٠ و ٣٠٠ مليمتر . وهذ العدسة تقرب المرئيات البعيدة وتظهرها بحجم أكبر فى الصورة . وتوجد عدسات من زجاج أصفر أو أحمر توضع فوق العدسات المذكورة

فتكسب المنظر (جو الليل) فى رابعة النهار ومن دون حاجة إلى إضعاف قوة الاضاءة .

* * *

معلومات عامة عن سرعة الشريط :

كل متر من الشريط به ٥٢ صورة . فى زمن السينما الصامتة كانت تمر ١٦ صورة فى الثانية والآن فى السينما الناطقة ٢٤ صورة فى الثانية .

كل متر من الفيلم يمر فى فترة ثانيتين تقريباً .

جميع الأفلام تكون مقسمة إلى حلقات كل حلقة طولها ٣٠٠ متر وتسمى (بوبينه) وهى تمر على الشاشة فى مدة عشر دقائق وثلاثين ثانية .

وهكذا يمكننا حساب مدة عرض أى فيلم بمعرفة عدة البوبينات التى يتكون منها .

بيع وايجار الأفلام

متى تباع الأفلام ومتى تؤجر ؟

تباع الأفلام إذا كانت ستعرض فى دولة غير الدولة التى صنعت بها . مثال ذلك الأفلام الأمريكية تباع لتعرض بفرنسا ، ذلك لأنه إذا أرادت الشركة الأمريكية ان تراقب دخل أفلامها فان ذلك يكلفها مصاريف أكثر مما لو باعت الفيلم لشخص فرنسى يستغله لحسابه وهذا الفرنسى يسمى موزع . وتؤجر الأفلام الوطنية لأصحاب الصالات فى نفس الدولة التى صنعت بها هذه الأفلام . وإيجار الفيلم يدفع عن كل أسبوع وتختلف كيفية الدفع فقد تكون مبلغاً معيناً وقد تكون نسبة مئوية من الدخل .

يزيد إيجار الفيلم ويقل وفقاً

(١) لقيمة الفيلم

(٢) لأهمية البلد الذى سيعرض به الفيلم وعدد سكانه

(٣) للحى الموجودة به صالة العرض

(٤) لعدد كراسى الصالة .

وقيمة الفيلم تتوقف على ترتيب العرض . فالعرض الأول أغلى من الثانى والثانى أغلى من الثالث وهكذا . ويرسل الفيلم بواسطة البريد إذا كان صاحب الصالة (المستأجر) فى بلد بعيد أو يرسل إلى محل إقامته إذا كان فى نفس البلد . وتدفع أثمان الأفلام أو إيجارها نقداً . وليس من مصلحة الشركات أن تؤجر أفلامها قبل عرضها بأشهر عديدة لئلا تبقى عند صاحب الصالة دون استغلال . وهناك طريقة غريبة تسير عليها الشركات الأمريكية فى توزيع أفلامها وهى إذا طلبت منها فيلماً قوياً معروفاً تعطيك إلى جانبه

ثلاثة أفلام ضعيفة لا يشاهدها المستأجر قبل شرائها أو إيجارها وتسمى عند الأمريكيين بالايجار (على العميانى) .

وموزع الفيلم يطلب من المستأجر ضمانة مالية . وهما يقتسمان أرباح الفيلم فيما بينهما بنسبة يتفقان عليها .

وفى أمريكا وفرنسا يطبع من الفيلم القوى الناجح ٢٠ نسخة يدفع ثمن تكاليفها كل من الموزع والمستأجر بالتناصف ويخصص دخل الأسابيع الأولى لتسديد ثمن هذه النسخ وكثيراً ما يقع الخلاف بين أصحاب الصالات وموزعى الأفلام ، والسبب طبعاً هو طمع كليهما فى أن يكسب مكاسب فادحة . وغالباً يدفع أصحاب الصالات لموزعى الفيلم ٣٠ فى المائة من الدخل

أما الاعلانات فتكون عادة على حساب الموزع أو المستأجر . والفيلم يسدد ، عادة ، جميع تكاليفه فى مدة ١٤ شهراً . ولما كانت أغلب الأفلام لا تستغل استغلالا مربحاً بعد عامين من عرضها الأول ، فان مدة عرض كل فيلم تقدر مالياً لمدة ٢٤ شهراً ، منها ١٤ شهراً لسداد التكاليف أما عشرة الشهور الباقية فهى المكسب الصافى .

وحددت جمعية المؤلفين والموسيقيين بباريس عمر الفيلم بـ ٦ أعوام . بعدها يحق لكاتب السيناريو أو مؤلف الرواية التى نقل عنها السيناريو أن يبيعها مرة أخرى لتخرج من جديد على الشاشة . وهنالك خطر على الأفلام المحلية ... هو ترجمة الأفلام الأجنبية إلى لغة البلاد . فالأفلام الأمريكية تترجم بطريقة الدوبنج إلى لغة البلاد التى تعرض بها أى بالفرنسية فى فرنسا وبالايطالية فى إيطاليا الخ .

والنسخة المترجمة بطريقة الدوبنج لا تتكلف أكثر من ١٧٠٠ جنيه وهو ربع تكاليف أى فيلم عادى . فلحماية الأفلام المحلية يجب أن تفرض الحكومة ضريبة على الأفلام الأجنبية وضريبة أكبر على الأفلام الأجنبية المترجمة إلى لغة البلاد بهـذه الطريقة التى تعد مسخاً للا فلام ، إذ أنها

تحذف الجزء الناطق وتحضر ممثلين وطنيين وتجعلهم يتكلمون وفقاً لحركات شفاه الممثلين الأصليين بلغتهم . وهذا العمل هو أقرب ما يكون إلى فن الأراجوز . وألفت نظر أصحاب الشركات السينمائية إلى بدء الاخراج فى فصل الصيف ليكون الفيلم معداً للعرض فى فصل الشتاء .

والشركات السينمائية الهامة فى فرنسا تنشىء صالات عرض فى كل أنحاء فرنسا تعرض بها أفلامها وبذلك تكسب أرباحاً طائلة تخلصها من تعسف الموزع أو المستأجر اللذين يخصهما نصف أرباح الفيلم .

النشر والاعلان عن الافلام

الاعلان هو فن الاقناع سواء أكان بالحق أم بالباطل .

والأمريكيون هم أول من فطن إلى أهمية الاعلان حتى إن المحال التجارية في أمريكا تخصص نصف أرباحها للاعلانات ، ومصنع وترمان للاقلام يدفع ٦ ملايين فرنك سنوياً للاعلانات، وكل شركة سينمائية لها مكتب مختص بالنشر والاعلان عن أفلامها. والاعلانات عن الأفلام لها ثلاث مراحل :

١ — اعلانات مرحلة الاخراج

تنشر أثناء إخراج الفيلم بعض صور للممثلين وأخبار صغيرة عن بعض حوادثهم الفكهة تنشر مجانا فى الصحف التى تأمل أن تكسب من الاعلانات الضخمة عن الفيلم فى المستقبل، ولهذه الاعلانات فائدة هى لفت نظر الجمهور وتفكيره إلى أن هنالك فلما يخرج . أما إذا زاد الاعلان عن أخبار صغيرة فان صاحب الشركة أو ممول الفلم يدفع ثمنه للجريدة ، فكل صورة كرت بوستال لممثل أو ممثلة يدفع عنها خمسين فرنكا أى حوالى ستين قرشاً . أما إذا كانت صورة مكبرة على الغلاف فيدفع عليها حسب الجريدة أو المجلة . فمجلة (سينموند) تتقاضى ألفى فرنك أى حوالى ٢٤ جنيهاً على صورة الغلاف ، وهنالك إعلانات بطريقة غير مباشرة ، فمثلا إذا كان فى نية شركة سينمائية مصرية أن تخرج فيلما عن لبنان فأنها تكلف صحيفة يومية مقروءة أن تكتب فى الصفحة الأولى مقالات عن لبنان: عن مناخها وعادات أهلها ولباسهم الوطنى ورقصهم الخ . . وهذا مافعله ليون بواريه للاعلان عن فيلمه (الطريق من غير عجلات) وهو الذى تقع حوادثه فى الحبشة وقد ظلت جريدة (باريسوار) تنشر مقالات عن الحبشة لمدة شهر فى الصفحة الأولى وكانت تتقاضى عن العمود الواحد ٢٠٠٠ فرنك .

٢ — اعلانات مرحلة التوزيع

وهذه الاعلانات الغرض منها جذب أصحاب الصالات لتأجير الفلم وهي عبارة عن صفحات كاملة فى الجرائد والمجلات تملأ باعلان محلى بالصور وكذا الصور التى تمثل بعض مشاهد من الفيلم وتعرض فى (فترينة) بمدخل صالات العرض وهذه الصور تؤجرها الشركة لصاحب الصالة بسعر فرنكين عن كل صورة . وهذه الصور يقدر لها فى تكاليف الفلم ٣٠٠٠ فرنك أى حوالى ٣٦ جنيها مصرياً. وهنالك طرق طريفة فى الاعلان، فمثلا عند ما أخرجت شركة (باتيه ناتان) فلم (اليتيمتين) تبنى مسيو ناتان يتيمتين من أحد ملاجىء باريس ليصرف على تعليمهما بمناسبة عرض هذا الفيلم . وصاحب شركة أخرى تبرع لنـاد رياضى بمبلغ كبير لمناسبة عرض فلم رياضى من إخراج شركته. وهناك حفلة رجال الصحافة التى يعرض عليهم فيها الفيلم، وبعد العرض يدعون الى (بوفيه) ويوزع برنامج أنيق الطبع ذو غلاف جميل فيه صور الممثلين والممثلات وأسماؤهم واسم كل من قام بعمل فى الفيلم . ويرسل هذا البرنامج بالبريد إلى كل أصحاب الصالات فى فرنسا وعدد هذه الصالات ٣٥٠٠ صالة مع العلم أن الفيلم لن يعرض فى أكثر من مائة صالة فقط — وهذا البرنامج يكبر حجمه ويصغر وفقاً لطول الفيلم وأهميته . ففى الأفلام القصيرة يقتصر على ورقة واحدة مكونة من أربع صفحات من دون غلاف

أما الاعلانات الكبيرة الملونة التى تعرض فى الطرقات فيصنع منها ١٠٠٠ صورة لستة مواقف هامة يستحسن أن تمثل شخصين فقط البطل والبطلة أو أى ممثلين مهمين آخرين .. وتتكون هذه الاعلانات من فرخ أو اثنين أو ثلاثة أو أربعة على الأكثر، وثمن الاعلان يرتفع حسب عدد الألوان المستعملة فيه وهذه الاعلانات تبيعها الشركة لصاحب صالة العرض .

وللاعلان فى صالة العرض يصنع شريط صغير طوله لايتجاوز ستين متراً يعرض بعد الاستراحة أوقبلها تحت عنوان (الأسبوع القادم) ويشترط فى هذا الشريط أن يكون طريفاً جذاباً ، يحتوى على المشاهد الهامة مقدمة بذوق فنى ، وهذا الشريط يقدم مجانا لصاحب الصالة .

٣ — اعلانات مرحلة الاستغلال

ويقوم بعملها صاحب صالة العرض وهى عبارة عن اعلانات كبيرة ملونة تعرض على واجهة السينما وفى أهم الميادين العامة التى يكثر فيها المرور وفى باريس يدفع عن لوحة الاعلان إيجار شهرى قدره ٦٠٠٠ فرنك، حوالى سبعين جنيها مصرياً ، وهنالك الاعلانات فى الصحف والمجلات والاعلانات التى تكتب فى صفحة الملاهى (أين تسهر الليلة) وإعلانات اليد التى توزع فى الطريق ، إعلانات بواسطة الراديو وإعلانات بواسطة الجريدة المضيئة كالتى كانت فوق محال دلمار عند تقاطع شارع عماد الدين بشارع فؤاد الأول وإعلانات تلقى من الطيارات .

وهنالك بعض الممثلين والممثلات يشترطون أحجاما خاصة لكتابة أسمائهم فى الاعلانات فيجب على الشركة السينمائية أن تحدد هذا الحجم فى العقد المحرر بينها وبين كل ممثل وممثلة

لماذا افضل السينما على المسرح

الأسباب التى أفضل من أجلها السينما على المسرح عديدة ، أورد أهمها فيما يلى : —

(١) التأليف المسرحى يتنافى مع أبسط قواعد الطبيعة . فالرواية تنقسم الى ثلاثة فصول أو أقل أو أكثر ، وعند نهاية كل فصل تنزل الستار قاطعة بذلك تسلسل الحادثة .

أما الفيلم فيراه الانسان دفعة واحدة من بدايته الى نهايته .

تهبط الستار فى المسرح على جملة حماسية أو مؤثرة يسميها رجال المسرح (قفلة الستار) ويؤتى بهذه الجمل لاستجداء التصفيق من النظارة .

يجب على المؤلف المسرحى أن يجعل فصله يدوم لمدة نصف ساعة على الأقل فتجده يطيل فى الحوار مما يسبب الملل للمتفرجين .

أما السينما فبريئة من هذين العيبين .

شخصان يتكلمان على المسرح . ثم يفرغ مالديهما من كلام ويريد المؤلف أن يخرج أحدهما ويدخل شخصاً آخر ، تجد دائماً عند فترات دخول الممثلين وخروجهم فترات (ميتة) من جهة قيمتها الدراماتيكية وإن كانت صحيحة من جهة الاصطلاحات المسرحية Conventions Théatrales فالممثل الذى يريد الخروج عليه أن يعتذر لصديقه ويقول له « الى أين هو ذاهب » أو « إن لديه موعداً هاماً » ثم يردف ذلك بكلمات مألوفة مثل (الى اللقاء) و (تحياتى الى المدام) الخ . . .

والممثل الذى يدخل يحى ويقص علينا « من أين هو آت » وأنه « كان يزور صديقاً بجواره » أو « ساقته قدماه الى قرب منزله دون أن يدرى ، أو هجره مدة طويلة فاشتاق الى رؤيته فحضر . . »

أما فى السينما فانك تبدأ وتنهى أى مشهد متى وجدت أن ذلك من صالح التأثير الدراماتيكى .

وقد امتازت السينما بكثرة مناظرها حتى إن المسرح حاول تقليدها فاخترع المسرح الدائر والمسرح المتحرك وذلك لجعل المشاهد المسرحية قصيرة مركزة كما هو الحال فى السينما .

وقد فطن الى ذلك شكسبير ودى ميسيه من زمن بعيد ، فكانت أغلب مسرحياتهم مكونة من عشرين منظراً .

(٢) الاخراج المسرحى إخراج مفتعل غير طبيعى . ومن مميزات السينما المناظر الخارجية التى لايمكن أن نراها فى المسرح ، بل نسمع عنها فقط من حوار الممثلين . والأمثلة على ذلك عديدة اليك بعضها :

شاب وحبيبته يدخلان منظر صالون فى مسرح ويقصان على مسامعنا كيف قضيا عطلة يوم الاحد فى نزهة خلوية . فيتكلمان عن جمال الحدائق وزهورها اليانعة وعن الهواء العليل والشمس المشرقة .

أما فى السينما فانا نرى منظر الحديقة ونشعر بهوائها العليل يداعب الأشجار والزهور وكذا نرى أشعة الشمس منعكسة على صفحة ماء النافورة أو يدخل خادم فى المسرح ويناول سـيده خطاباً فترى هذا الأخير يبدأ قراءته بصوت مرتفع ليفهم الجمهور مضمونه ، بينما فى السينما يكتفى المخرج باظهار الخطاب فيقرأه الجمهور وهذا أقرب الى الطبيعة .

وكثيراً ماتسمع ممثلين فى المسرح يتحدثان عن ثالث ، فيتكلمان عن أخلاقه وطباعه ويلجأ المؤلف الى هـذه الطريقة ليعرف الجمهور شخصية الممثل الغائب . بينما فى السينما يكفى إظهاره فى بيته أو فى عمله فتستنتج أخلاقه وطباعه من معاملته لأهله أو لزملائه فى العمل .

(٣) فى المسرح ، لايرى جميع المتفرجين المسرح بشكل واحد فالمتفرج الجالس فى الصف الأول لايرى المسرح بالشكل الذى يراه به المتفرج

الجالس بأعلى المسرح ، أو فى البنوار أو فى اللوج لأن المتفرجين الجالسين فى هذه الأماكن المختلفة يرون المسرح من زوايا مختلفة .

بينما فى السينما يرى جميع المتفرجين الصورة على الشاشة بشكل واحد وإن اختلفت مقاعدهم بالنسبة إلى الشاشة . فاذا نظر الممثل السينمائى إلى عدسة آلة التصوير (الكمرا) فان صورته تلوح كأنها تنظر الى جميع المتفرجين فى الصالة . وهذا مافعله موريس شيفاليه فى أحد مشاهد فيلم « ساعة بقربك » من إخراج لوبتش إذ كان عليه أن يوجه كلامه للجمهور .

(٤) يجب أن يلقى ممثل المسرح فردياته أو محاوراته بصوت جهورى ، حتى إذا همس فانه يهمس بصوت مرتفع ليسمعه متفرجو أعلى المسرح . . وقل على الطبيعة السلام .

أما ممثل السينما فهو يلقى كلامه بصوته الطبيعى لأن الميكروفون أمامه يسجل أضعف النبرات فيسمعه جميع المتفرجين بوضوح وجلاء ـ لدى عرض الفيلم ـ وإن اختلفت مقاعدهم قرباً أو بعداً عن الشاشة .

(٥) تمتاز السينما من المسرح بأن مشاهدها ثابتة لاتتغير . فسواء أهزل الممثل أم صار بديناً ، هجر التمثيل أم أصابه مرض ، وسواء أكان بالصالة سبعة متفرجين أم كانت غاصة بالجماهير فالشريط هو هو لايتغير ولو قضى ممثلوه نحبهم على عكس المسرح ، فاجادة تمثيل الرواية متوقف على صفاء مزاج الممثلين ـ وما أكثر أن يكون مزاجهم متعكراً ـ وعلى كثرة المتفرجين وما أكثر أن يكون المسرح خالياً .

(٦) ومن خصائص السينما الصور المكبرة Gros Plan فيمكن المخرج أن يلفت نظر الجمهور الى رأس الممثل أو يده أو رجله فيرى الرأس أو اليد أو الرجل وقد احتلت كل مساحة الشاشة وهذا ينطبق أيضاً على الأشياء الهامة التى يريد لفت النظر اليها فيتمكن المخرج من تركيز الانتباه إلى مايريد فقط دون سواه .

أما فى المسرح فالممثلون يلوحون دائماً على بعد واحد، ونراهم من زاوية واحدة وذلك بكامل طولهم وهم يسيرون فى منظر نراه بأكمله مما يجعل المتفرجين أحيانا يهملون الأصغاء الى الممثل ويلهون بالتفرج على المناظر أو الأثاث.

(٧) تنفرد السينما بخاصية دون المسرح وهى أنها أقوى وسيلة للدعاية حتى فاقت فى ذلك الصحافة، وتعتمد عليها الروسيا وألمانيا وإيطاليا فى نشر دعوتها السياسية.

(٨) ويعتمد على السينما، فى أغلب الممالك المتمدينة، لنشر الثقافة بواسطة الأفلام التعليمية والأفلام السجلية Films Documentaires

(٩) الفيلم أخيراً أدر ربحاً من الرواية المسرحية وأقل عناء للممثلين لانه متى انتهى الفيلم أمكنهم أن يستريحوا بينما التمثيل فى المسرح على الدوام فى كل مساء وهذا خلاف الحفلات النهارية، والفيلم أسرع انتشاراً حيث تطبع منه نسخ عديدة توزع على مختلف البلدان فتعرض بها فى آن واحد بينما الرواية المسرحية لايمكن أن تمثلها فرقة معينة إلا على مسرح واحد فى بلد معين.

أما عن الرحلات فصاريف السفر باهظة خصوصاً لفرقة مكونة من ثلاثين ممثلا وممثلة غير عمال المسرح، وخلاف أجور شحن المناظر والملابس ..الخ.. بينما يوضع الفيلم فى علبة صغيرة يطوف العالم فى الطائرات أو البواخر أو القاطرات بأجر زهيد.

لهذه الأسباب ولغيرها أفضل السينما

ولذلك كرست لها حياتى

*

تم طبع كتاب « السينما » بمطبعة مجلتي
(لصاحبها احمد الصاوى محمد)
بشارع الداخلية بالقاهرة تليفون ٥٥٤٥٥
فى يوم السبت ١٩ سبتمبر ١٩٣٦



